توثيق التراث الشعبى العربى.. قضية سياسية

يعيش المجتمع الثقافى فى العالم الآن مرحلة التوثيق .. فلن نجد فى عصر المعلومات الذى نعيشه الآن سوى العمل الدؤوب من جانب المؤسسات العالمية على توثيق مقتنياتها، وموادها العلمية .. وترصد العديد من تلك المؤسسات ميزانيات ضخمة لهذا الأمر من أجل استثمار سنوات العمل الميدانى التى تمت خلال القرنين الماضيين ، وإبرازها وإتاحتها فى قواعد المعلومات المتخصصة.ولعل قرار منظمة اليونسكو هذا العام 2007 بإعلان يوم 27 أكتوبر يوماً عالمياً للمحفوظات السمعية والبصرية ، ما يؤكد على الاهتمام العالمى بتوثيق التراث بوسائطه المتعددة. الأمر الذى يجعلنا نتساءل : أين نحن مما يحدث فى العالم الآن؟ .. فعلى حين نجد حركة غير عادية لأغراض التوثيق والحماية ، نجدنا على العكس نغلق مراكزنا العربية المتخصصة ، أو نجمد نشاطاتها .. ولا نستطيع أن نتحدث عن تجربة علمية متكاملة لتوثيق تراثنا الشعبى العربى .

د. مصطفى جاد

كاتب من مصر

لقد طرحنا تساؤلا كهذا فى مطلع هذا القرن، هذا نصه: "أين يوجد أرشيف الفولكلور على الخريطة العربية ؟.. وهل يمكننا القول أننا توصلنا إلى أرشيف علمى قادر على إمدادنا بالمادة الشعبية التى عكفنا على جمعها ؟.. هل نملك قاعدة معلومات فولكلورية يمكنها أن تمدنا – على سبيل المثال – بالعادات المرتبطة باحتفالية السبوع على امتداد الوطن العربى ؟.. وقد نكون مغالين فى هذا التساؤل عندما نتحدث عن المنطقة العربية على اختلاف أقطارها من المحيط إلى الخليج ،غير أننا قد لا نجد إجابة عن الأسئلة نفسها إذا ما كان الأمر يتعلق بالأرشيف المحلى .. كأن نقول أرشيف الفولكلور المصرى أو السعودى أو الخليجى أو المغربى ..الخ ؛هل يملك كل بلد – أو أى بلد – عربى أرشيف علمى منظم يمكن من خلاله استدعاء العناصر الفولكلورية المرتبطة بالظواهر الشعبية، وما يرتبط بهذا العنصر من عادة أو معتقد

أو أدب أو ثقافة مادية أو فنون؟.. وهل يملك هذا البلد العربى الوسائط المختلفة – المنظمة – التى تكشف عن هذه العناصر فى أرشيفه كالصورة الثابتة أو المتحركة أو المادة الصوتية أو المكتوبة؟.. واقع الأمر أن شيئاً من هذا لم يتم – محلياً – فى كل بلد عربى على حدة، بالصورة العلمية التى نأملها. ومع غياب القنوات العربية المهتمة بالأمر، فإن فكرة وجود أرشيف عربى موحد للفولكلور تشير إلى طموح علمى يستحيل تحقيقه فى الوقت الراهن(1)"وعلى الرغم من سوداوية التساؤل والإجابة .. فإن الأمر ساعتها كان أكثر إشراقاً من الآن .. فقد كان مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية يعمل بشكل دؤوب.. وكانت دورية المأثورات الشعبية تصدر وتصل لجميع المهتمين بالمجال .. وكانت مجلة الفنون الشعبية المصرية تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب بانتظام ..أما الآن فقد أُغلق المركز وتوقفت مجلة المأثورات الشعبية عن الصدور، ولولا تدخل الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية بالدعم لتوقفت مجلة الفنون الشعبية أيضاً.هناك واقع مؤلم تمر به حركة التراث الشعبى العربى الآن رغم ظهور العديد من المؤسسات والمؤتمرات والمحافل العلمية، هذا الواقع يتلخص فى عدم الانتباه لقضية التوثيق، ولا زلت أكرر أننا قد قطعنا شوطا – لا بأس به – على المستوى العربى فى عمليات الجمع الميدانى، ونحتاج فقط للاهتمام المؤسسى بقضية توثيق ما جمعناه، وإلا سيصبح جهد العقود السابقة من حركة الفولكلور العربى فى مهب الريح.

حركة التوثيق العالمية

تهتم معظم الدول الأوربية والأمريكية بعمل أرشيفات للفولكلور الوطنى بكل بلد، ولم يقتصر الأمر على عمل أرشيف واحد بل إن هناك بعض الدول مثل الولايات المتحدة الأمريكية تعكف على عمل عدة أرشيفات، عامة ومتخصصة .. حكومية وغير حكومية. والملاحظ هنا أن أكثر الإرشيفات الفولكلورية الأمريكية تولي اهتماماً خاصاً بالموسيقى والأغانى الشعبية وفنون الرقص، على نحو ما نجده فى أرشيف الثقافة الفولكلورية Archive of Folk Culture الذى أنشأته مكتبة الكونجرس عام 1928 كمرجع للموسيقى الفولكلورية، ويحوي مايزيد عن مليون صورة ومخطوط وتسجيل صوتي وأفلام مرتبطة بالأوجه المختلفة للحياة الشعبية. وكذا أرشيف لويزيانا الرقمي للفولكلور Louisiana Digital Folklore Archive الذى اهتم القائمون عليه بإعادة تسجيل شرائط الموسيقي والتاريخ الشفهي علي اسطوانات مدمجة. كما اهتم أرشيف الفولكلور والميثولوجيا Folklore & Mythology Archives بجامعة كاليفورنيا بعمل أرشيف متخصص تحت اسم أرشيف "الأغاني الشعبية والموسيقى" Folksong & Music Archive، فضلاً عن أرشيف الرقص وفنون الأداء Dance & Performance Archive.

أما أرشيف الموسيقى التقليدية بجامعة أنديانا Archives of Traditional Music at Indiana University فيعد من أهم الأرشيفات الأمريكية المهتمة بالموسيقى الشعبية إذ يحتوي علي حوالى ربع مليون ساعة تسجيلات مما يجعله أكبر مجموعة جامعية في الولايات المتحدة. كما تحظى العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية باهتمام بالغ فى أرشيفات الفولكلور الأمريكية.

وعلى سبيل المثال فإن أرشيف ريو جراند

1000،000
يحتوي على أكثر من مليون صورة ومخطوط وتسجيل صوتي وأفلام مرتبطة بالأوجه المختلفة للحياة الشعبية

1928 تم انشاؤه من قبل مكتبة الكونجرس

Archive

للفولكلور RGrande Folklore Archive يحتوي على ما يقرب من مائة ألف مادة مرتبطة بعادات وتقاليد المكسيكيين الأمريكان. أما جامعة كاليفورنيا فقد أولت اهتماماً بعمل أرشيف الطب الشعبى والذى تأسس منذ أكثر من نصف قرن على أيدى مجموعة متميزة من الباحثين الفولكلوريين، ويقوم الأرشيف على توثيق المعتقدات والممارسات المرتبطة بالطب الشعبي والطب البديل وإتاحة المادة للباحثين والأطباء الممارسين للاطلاع علي المعلومات التي تم جمعها.

وقد تم إنشاء الأرشيف وإتاحته عام 1996 تحت إدارة دكتور مايكل أوين جونز أستاذ المأثورات الشعبية و التاريخية بجامعة كاليفورنيا.

وتشير الأرشيفات السابقة إلى أن حركة الارشيفات العالمية قد تجاوزت مرحلة الأرشيفات العامة إلى الرشيفات المتخصصة فى موضوع بعينه فى الفولكلور، على حين لازالت الأرشيفات العامة تخدم المشاريع الكبرى فى البحث العلمى كأرشيف جامعة نيوفاوند لاند للفولكلور، وأرشيف أيداهو للفولكلور ARCHIVE OF IDAHO FOLKLORE- University of Idaho الذى يحتوي على أبحاث ميدانية منذ عام 1936. وفى فرنسا نشأت تجربة أرشفة المادة الفولكلورية من خلال أرشيف المتحف الوطنى للفنون والعادات الشعبيـــة بباريس.musée National des Arts et Traditions Populaires ويعد هذا الأرشيف من أهم المؤسسات العلمية التى تهتم بجمع وتصنيف و تحليل المواد الفولكلورية، كما ارتبط بمؤسسات علمية أخرى فى أنحاء فرنسا فى مجالى الفولكلور والإتنولوجيا.

ويقوم الباحثون بالمتحف الآن على نقله إلى مارسيليا ليصبح متحف حضارات أوروبا والبحر البيض المتوسط. ومن ثم فسيدخل فى مقتنياته العديد من المواد العربية. أما فنلندا فهى من أكثر الدول الأوربية اهتماماً بأرشيف الفولكلور. ولعل أكثر ما يشد انتباهنا فى تجربة أرشيف الفولكلور الفنلندى هو ارتباطه بالمؤسسات الأهلية، إذ أن أبرز وأعرق نموذج لذلك هو جمعية التراث الفنلندى التى أنشئت عام 1831 بهلسنكى، وقد حددت الجمعية هدفها– من خلال نواة الأرشيف الذى أسسته – بمحورين رئيسيين، الأول: العناية بالتراث الشعبى جمعاً وتنظيماً ودراسة. الثانى: العناية باللغة الفنلندية وما يكتب بها.

وقد اشتهر الأرشيف الفنلندى بتوثيق الجامعين والإخباريين وأماكن الجمع وتاريخها وإتاحة ذلك كله بكافة الطرق العلمية.

ومع دخول التكنولوجيا الحديثة وثورة المعلومات لم يجد القائمون عليه صعوبة فى إدخال المعلومات الأرشيفية حيث أن المنهج الذى كان متبعاً فى التوثيق كان يتسم بدقة وفرت الكثير من الجهد .

وهناك مئات الرشيفات الأخرى المنتشرة حول العالم بألمانيا وانجلترا وروسيا وإيطاليا وكندا منها ماهو عريق ومستمر فى آداء وظيفته، ومنها ما هو جديد يعتمد

1936 تم انشاؤه من قبل جامعة اياهو
يحتوي على عدد كبير من الأبحاث الميدانية

Archive of IDAHO Folklore

250000 ساعة تسجيلات
جامعة أنديانا تحتفظ بهذا الكم الهائل من التسجيلات

Archives of Traditional Music

على التطورات الحديثة فى تكنولوجيا المعلومات بكافة معطياتها.

التجارب العربية خلال عام 2007

وقد تم خلال عام 2007 بعض المحاولات العلمية سواء التى قمنا بالإشراف عليها بالتدريب العلمى أو ما قدمناه من أوراق علمية فى المنطقة العربية بغرض توثيق التراث الشعبى لكل بلد عربى.

وقد سبق هذه المحاولات المؤتمر الذى أقامه مركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى بمشاركة اليونسكو والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة للدعوة إلى اجتماع الخبراء العرب حول دور التسجيل وقواعد البيانات فى الحفاظ على المعارف التقليدية والفولكلور (29، 30 /11 – 2005/12/1)، والذى تم فيه التوصية بتطبيق مشروع المكنز على المستوى العربى (2)، وجار فى المرحلة الحالية إعداد قاعدة معلومات الفولكلور العربى، التى سنعطى بعض النماذج منها فى هذه الدراسة.

تجربة سوريا فى توثيق التراث الشعبى

وقد كانت سوريا فى مقدمة الدول التى بادرت بتطبيق عمليات التوثيق باستخدام مكنز الفولكلور، وقد أشار الأستاذ كامل اسماعيل مدير التراث الشعبى فى وزارة الثقافة السورية إلى أنه عقب صدور اتفاقية حماية التراث الثقافى غير المادي عن منظمة اليونسكو فى 13 تشرين الأول (اكتوبر) 2003 وتوقيع الجمهورية العربية السورية على هذه الاتفاقية بعد أقل من عام على صدورها، بدأت فى سورية الاستعدادات لاتخاذ خطوات جادة لجمع وتسجيل مظاهر التراث الشعبى غير المادى بالتعاون بين وزارة الثقافة، ممثلة بمديرية التراث الشعبى، ومديريات الثقافة بجميع المحافظات السورية والباحثين والكتاب المهتمين فى هذا المجال.

وكان من ضمن هذا النشاط عقد ندوة وطنية فى مدينة حلب بتاريخ 1-2 تشرين الأول (اكتوبر) 2005 لإلقاء الأضواء على الاتفاقية وكيفية الخروج بتصور مشترك حول إطلاق ورشات عمل تقوم بجمع التراث المادى وحفظه و من ثم أرشفته.

وقد ارتبطت تجربة الجمع والتوثيق بمكنز الفولكلور حيث شملت خمس عشرة محافظة لتوثيق التراث الشعبى السورى. وقد شرع الباحثون فى سوريا بتصوير ما يقرب من عشرين نسخة من المكنز، وتكوين ورش عمل واجتماعات فى كل محافظة من المحافظات السورية حضرها فى كل مرة رجال الثقافة والإعلام والباحثون والمهتمون فى مجال التراث الشعبى.

وكان موضوع هذه الاجتماعات ضرورة القيام بالجمع الميداني باستخدام المكنز، ومن ثم فقد شرع المهتمون بتوثيق التراث الشعبى بإشراف السيد اسماعيل كامل بوضع نسخة من المكنز تحت تصرف كل مديرية من مديريات الثقافة فى المحافظات، بعد أن شرح كيفية بنيته وطريقة استخدامه والغاية منه وكيف يمكن تنسيق عملية جمع التراث اللامادى بناء عليه مع إضافة مالم يتضمنه المكنز. وقد لاقى قبولاً حسناً من الباحثين والمهتمين فى التراث اللامادي.

وستقوم مديريات الثقافة المعنية بتصوير المكنز أو فصول منه لوضعها تحت تصرف الباحثين كورقة عمل ودليل للجمع المنسق قدر الإمكان. إذن يمكن أن نقول – والحديث لكامل اسماعيل– أن "مكنز الفولكلور" قد أصبح دليل عمل للمشتغلين فى جمع التراث الشعبى غير المادى فى سورية.

وتجلى ذلك فى المخطوطات التى تقدم بها بعض جامعي التراث الشعبى، التى تعرض على لجنة خاصة تقوم بتقييمها والموافقة على إصدارها ضمن سلسلة تحمل اسم "مشروع

جمع وحفظ التراث الشعبي" التى بدأت إصداراتها فى نهاية عام 2005 . فكثير من الباحثين قاموا بتعديل طريقتهم فى الجمع بعد الاطلاع على المكنز وأصبحوا أكثر دقة وتصنيفاً فى موضوعات التراث.

تجربة توثيق التراث الشعبى المغربي

وقد كانت تجربة المغرب حافلة بالعديد من الإنجازات على المستوى العلمى أو الروابط بين الباحثين العرب. فقد شرع مركز تحقيق وتوثيق ودراسة التراث المغربي المخطوط والشفهي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الحسن الثانى المحمدية فى عمل قافلة ثقافية ضمت مجموعة من الخبراء العرب للمشاركة فى مجموعة ندوات علمية وورش عمل حول توثيق التراث الشعبى، وذلك فى الفترة من 21 مايو حتى 4 يونيو 2007. وقد أثمرت التجربة عن تدريب مجموعة متميزة من الباحثين المغاربة بإشراف الدكتورة سعيدة عزيزى رئيسة المركز.

وقد كان من أهم ما خلصنا به من القافلة المغربية هو التفهم السريع والجاد من الباحثين وطلبة الجامعات لمشروع التوثيق، وتقديم نماذج تطبيقية لمكنز الفولكلور المغربى بعد تدريبهم على منهجية استخلاص المصطلح، وجار الآن استكمال مشروع التوثيق من العديد من الروافد الميدانية والمنشورة بالمغرب، تمهيداً لتقديمها فى ملتقى الخبراء العرب لتسجيل الفولكلور والذى سيعقده اليونسكو فى يناير 2008 بمركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بالقاهرة.

أما التجربة التى تميزت بها قافلة المغرب فهى الوقوف على العديد من الظواهر والممارسات الشعبية بعدة مناطق مغربية فى مقدمتها مراكش، و ورزازات بالجنوب المغربى، ومن ثم كانت عمليات التوثيق وورش العمل ذات صلة مباشرة بالميدان .

تجربة توثيق التراث الشعبى البحرينى

أما دولة البحرين فقد شهدت تجربة نزعم أنها كانت على درجة كبيرة من التنظيم العلمى من ناحية والتطبيق العملى من ناحية أخرى، حيث عقد قطاع الثقافة والتراث الوطنى بوزارة الإعلام بمملكة البحرين الدورة التدريبية الأولى حول "مكنز الفولكلور البحرينى" فى الفترة من 2-6 سبتمبر 2007. وقد قمنا بتدريب مجموعة من المتخصصين فى مجال التراث (حوالى أربعين متدرب). وقد شارك فى الدورة مجموعة من الباحثين بالتراث من إدارة الثقافة والتراث الوطنى وطلبة من جامعة البحرين. وبعض المتخصصين من المملكة العربية السعودية. وارتبط الهدف من تنظيم الدورة بإنشاء قاعدة بيانات متخصصة فى التراث الشعبى البحرينى وموقع متخصص على شبكة الإنترنيت. وإعداد مجموعة متخصصة من الباحثين فى مجال الأرشفة، بغرض إعداد أرشيف فولكلورى وطنى من ناحية، والاندماج مع أرشيف الفولكلور العربى من ناحية أخرى. وقد أسفرت هذه الدورة عن عدة نتائج يأتى فى مقدمتها البدء فى توثيق مصطلحات التراث الشعبى البحرينى (وقد تم إعداد خطة

زمنية مفصلة لإنجاز العمل)، وإعداد قاعدة معلومات التراث الشعبى البحرينى بالتنسيق مع ملتقى الخبراء العرب لتسجيل الفولكلور والذى سيعقده اليونسكو فى يناير 2008. أما المشروع الأخير الذى نأمل أن يتم إنجازه بالشكل المرجو فهو إعداد موسوعة التراث الشعبى البحرينى التى تضم كافة موضوعات وعناصر التراث الشعبى البحرينى، وقد تم إعداد خطة مفصلة لإعداد الموسوعة والانتهاء منها فى ديسمبر 2008 .

وخلال الدورة التدريبية عقدت عدة اجتماعات مع المتخصصين بالمتحف : الأستاذ يعقوب المحرقى مدير الثقافة والأستاذ يوسف بومطيع القائم بأعمال مدير الأثار والتراث والأستاذ ابراهيم سند مشرف الدراسات والبحوث، لإعداد مشروع وخطة زمنية لأرشيف الفولكلور البحرينى جار تنفيذه الآن.

ويشير المشروع إلى أن متحف البحرين الوطنى يشمل بعض المحاولات لتوثيق المادة الفولكلورية، يمكن أن تكون نواة لاستخلاص مصطلحات مكنز وموسوعة الفولكلور، ويقترح أن تتوحد الجهود في العمل للوصول لأفضل نتيجة علمية.

وذلك بتكليف الباحثين بالمتحف بمراجعة مجموعة المصطلحات الخاصة بالتراث الشعبى البحرينى الذى قمنا بإعدادها، وفى الوقت ذاته يقوم قسم المقتنيات برصد المصطلحات الخاصة بالمقتنيات والموجودة على بطاقات التسجيل على أن يتم استخلاص البيانات الخاصة بـ: اسم المقتنى – التعريف الخاص به، كما يكلف قسم الأزياء الشعبية المنبثق من قسم المقتنيات باستخلاص وتعريف مسميات الأزياء المختلفة ومناسباتها. أما قسم المخازن فيكلف بعض الباحثين باستخلاص مسميات المقتنيات الموجودة به والتعريف بها وبخاصة المقتنيات غير الموجودة في قاعة العرض.

ترصد الخطة أيضاً برنامج عمل للأبحاث الميدانية، وذلك بغرض استخلاص المصطلحات الموجودة بهذه الأبحاث والتي لم تنشر بعد مع التعريف بها. ويدخل فى هذا الإطار المواد الميدانية الخاصة بمركز التراث الشعبى لدول الخليج، حيث تم الاتفاق على تشكل لجنة لاستخراج المادة الموجودة بها وتوثيقها. وترتبط فعاليات العمل بإعداد ملفات تشمل كل منها: المصطلح والتعريف به ومكان انتشاره، مثال: ملف الأدوات - ملف عادات الزواج - ملف الحرف - ملف الآلات الموسيقية .. وهكذا. وداخل كل ملف جدول من ثلاث أقسام يشمل البيانات على نحو ما يوضحه المثال التالى :

اسم المصطلح	التعريف بالمصطلح	مكان الانتشار
المحماس	من أدوات تقليب القهوة.	البحرين
الغيص	الشخص الذي يغوص لجمع المحار...	البحرين - قطر

ومن المهم هنا وضع أكبر معلومات ممكنة في خانة التعريف بالمصطلح .. ولا يهم أن يحتل سطراً أو عدة فقرات، وإذا تكرر التعريف بالمصطلح من عدة مصادر فإن ذلك يساعد على توثيق المعلومة. كما أنه ومن المهم أيضاً ضبط المصطلح بالشكل مع الاستعانة بمتخصص لغوى لهذا الغرض كلما أمكن.

التوصيات العربية لتوحيد منهج التوثيق

وخلال عام 2007 تمت عدة لقاءات دولية فى أكثر من بقعة عربية، كانت مشاركتنا فيها مرتبطة بهدف رئيسى يتمحور فى توحيد المنهج العربى فى التوثيق. وقد بدأت بلقاءات تونس الدولية الأولى حول التراث الثقافى اللامادى فى الفترة من 18 إلى 25 فبراير 2007، والتى عقدت بمدينة المهدية بمشاركة عدة منظمات



عمل دعائي لاحدى الفرق الداعمة للمحافظة على التراث الغنائي

workkagencies

دولية بإشراف الدكتور عبد الرحمن أيوب رئيس المعهد الوطنى للتراث بتونس، وقد أوصى هذا المؤتمر فى أكثر من فقرة بتطبيق وإنشاء مكنز الفولكلور العربى. وهو ما أوصت به دولة الإمارات العربية المتحدة فى لقاء أبوظبى فى أبريل من نفس العام .أما اللقاء الثانى فقد كان ضمن فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية لعام 2007، حيث عقد الديوان الوطنى للثقافة والإعلام بوزارة الثقافة الجزائرية مؤتمراً علمياً تحت عنوان : الخيمة العربية فضاء للقيم السامية والعيش المشترك بإشراف الدكتور عبد الحميد بو رايو أستاذ الأدب الشعبى ومدير مخبر أطلس الثقافة العربية الجزائرية، وقد كان في مقدمة توصيات المؤتمر الشروع فى إعداد موسوعة التراث الشعبى البدوى اعتماداً على قواعد مكنز الفولكلور.

قاعدة لتوثيق التراث الشعبى العربى

تعد عملية توثيق التراث الشعبى من أعقد وأصعب العمليات فى دورة حياة المادة الفولكلورية، التى تبدأ – فى تصورنا – بمرحلة الجمع الميدانى ثم مرحلة التوثيق وتنتهى بمرحلة التحليل أو الاستلهام. وصعوبة التوثيق ترتبط هنا بتعدد الاجتهادات سواء المؤسسية أو الفردية دون أن يكون هناك قنوات تربط بين هذه الاجتهادات أو الأفكار. ولا نغالى فى القول إذا قلنا أننا حتى هذه اللحظة قد لا نكون على دراية بما يتم من أبحاث أو دراسات منشورة فى كل بلد عربى، بل قد يفاجأ البعض بظهور كتاب لمؤلف عربى قد لا نستطيع مجرد التعرف على تاريخه. الأكثر فداحة أننا قد لا نكون على دراية بالمؤسسات المهتمة بالتراث الشعبى فى المنطقة العربية، وقد لا نكون على دراية بجميع المؤسسات المهتمة فى نفس البلد الذى نعيش فيه. ولذلك فتوثيق التراث الشعبى لا يرتبط فقط بالمادة الميدانية أو المنشورة، بل يدخل فى المنهج ذاته توثيق

أعلام التراث الشعبى، والمؤسسات المهتمة بهذا التراث، والببليوجرافيات والموسوعات والأبحاث والنظريات. وفى إطار توثيق المادة الميدانية لا يرتبط منهج التوثيق بالإطار الموضوعى فقط بل يرتبط أيضاً بتوثيق الإطار الجغرافى لهذه المادة والجامعين الميدانيين، كما يرتبط بالإطار الزمنى الذى قد يمتد إلى قرون فى تاريخ ثقافتنا العربية حتى مراحل الجمع الميدانى الحديثة.

ومن هنا جاء اقتراح خبراء الفولكلور العرب فى المؤتمر الذى عُقد حول دور التسجيل وقواعد البيانات فى الحفاظ على المعارف التقليدية والفولكلور (القاهرة 29/11-1/12/2005) بضرورة الإسراع بإعداد مكنز الفولكلور العربى معتمداً على المكنز المصرى، وذلك تمهيداً لعمل قاعدة معلومات كبرى لتوثيق التراث الشعبى العربى. وبناء على هذا الاقتراح فقد قمنا من خلال فريق عمل بمركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى بإعداد دليل مفصل لكيفية توثيق المصطلح العربى، والذى نقدمه لكل المعنيين بالتراث الشعبى فى المنطقة العربية، حتى يقوم كل بلد عربى باقتراح موضوعات فولكلورية عربية مرتبطة بتراثه (3). ويقوم هذا الدليل على قسمين رئيسيين :

القسم الأول : جمع وتسجيل المصطلحات يدوياً

القسم الثانى : تسجيل المصطلحات فى قاعدة المعلومات

ويمكننا تلخيص ما جاء بالدليل من خلال مجموعة من الأسس والقواعد لتوحيد عمليات توثيق المصطلح العربى على النحو التالى :

> الاطلاع العام على بناء المكنز بالقسم المصنف من بدايته حتى نهايته.

> البدء بقراءة كل قسم على حدة والفروع المرتبطة به، ثم تسجيل الموضوعات التى تخص كل دولة فى المكان المناسب، مع إضافة شرح مبسط للموضوع الجديد إذا كان ملتبساً أو يحتاج لتوضيح.

> وضع كل بيان جديد فى بطاقة تمهيداً لإدخالها فى قاعدة المعلومات العربية

> عدم الانشغال باقتراح أرقام تصنيفية للمصطلحات التى ستضاف، فالأساس فى إضافة مصطلحات جديدة، هو وضعها أمام أقرب رأس موضوع يتبعها داخل المكنز.

> قد يحتاج المصطلح المقترح لإدخاله فى أكثر من تصنيف، وهنا يمكن انتخاب أقرب الموضوعات صلة به وتسجيل أرقامها.

> التأكد من تدوين المصطلح بطريقة صحيحة دون أية أخطاء إملائية .

> يفضل إعطاء نبذة توضيحية (تبصرة توضيحية) وهى التى يرمز لها بـ (ت و) لكل مصطلح مقترح فى حدود من 10 إلى 30 كلمة.

> إضافة مصطلحات جديدة أو/و إضافة مصطلحات مشابهة بمسميات مختلفة.

ونقدم فى الجزء التالى بعض النماذج التطبيقية لإجراء هذه العمليات :

تونس

1-13.01 مراكز الفولكلور

(مركز الفنون والتقاليد الشعبية)

ت و : أسس عام 1965، وهو أحد الأقسام الأربعة التى يشتمل عليها المعهد القومى للآثار والفنون.

السودان

2-15.19 تأثير الأشياء

(شوكة الكتر)

ت و : يعتقد السودانيون أنها تسقط جلد الإنسان عنه.

المملكة العربية السعودية – نجد

3-02.01.31 نفقات الخطوبة

(الكسوة)

ت و : أحد بنود الزواج وهى أن يقوم الزوج بكساء أهل خطيبته وأقربائها إلى أن يصل إلى الدرجة الثالثة من القرابة.

5-02.51 رقصات تقليدية

(رقصة الليوة)

ت و : من الرقصات المنتشرة بين أهالى المنطقة الشرقية بالسعودية، وتؤدى فى شكل جماعى على إيقاعات الطبول، والمؤدون لها واقفون على شكل دائرة.

اليمن

3-25.51 المخدرات

(القات)

ت و : من المواد المخدرة التى يستخدمها اليمنيون، وله مكانة خاصة بين جميع فئات المجتمع فى التراث الشعبى اليمنى. وللقات طقوس وممارسات خاصة فى الاستخدام، ويشاع أنه نبات من الجنة ويتمتع بصفات سحرية، ويتم تعاطيه بالمضغ.

الكويت

4-09 الشعر الشعبى

(التحميدة)

ت و : يطلق عليها أيضاً "الختمة"، وهى قصيدة دينية تعبر عن حمد الله وشكره، تبدأ بحمد الله والثناء عليه، ويردد الحاضرون كلمة "آمين" مع كل مقطع أو شطرة.

سوريا

5-09.03.31 حلى الرأس

(المرسلة)

ت و : قطع ذهبية تحلى بها المرأة أعلى الرأس والظهر بسلسلة طولها حوالي المترين، توضع على لفتين .

وقد تواجهنا بعض رؤوس الموضوعات التى لها مثيلاتها فى بلدان عربية أخرى، غير أنها تتخذ مسميات مختلفة مثل :

- (ليلة النصف من شعبان) = الشعبانية
- (المشاهرة) = المدارس
- رقصة شعبية بالجنوب الجزائرى
- (الخلخال) = الحجل
- (حرز) = حروز

وقد تحتاج عملية التوثيق لإضافة مصطلحات رئيسية وفرعية كاملة فى بعض الأقسام، مثال :

6-02 المهن الشعبية

يحتاج هذا القسم لإضافة مهن جديدة منتشرة فى العالم العربى، مثل مهنة الغوص، ومن ثم يفضل عمل المصطلحات الرئيسية والفرعية لها بشكل هرمى، على النحو التالى :



الإجتماع التأسيسي لمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية عام ١٩٨١ الذي تم إغلاقه عام ٢٠٠٥

الغوص

- القائمون على الغوص
- السيوب
- النواخذة
- الغاصة
- سيوبا
- الرضيف
- التباب
- أدوات الغوص
- الزبيل
- الشماشيل
- ديين
- طرق الغوص
- الحجارى
- الإيذه
- الزّواس

وعلى هذا النحو نقوم الآن بعمل قاعدة معلومات الفولكلور العربى الذى نأمل أن تكون خطوة فى حركة العلم وتوثيقه. ونشير فى هذا الإطار إلى أن توحيد المصطلح العربى فى قاعدة المعلومات هو أمر يرتبط بمنهجية التوثيق، حيث أن هذا المنهج قادر على ربط جميع المصطلحات المتشابهة بعضها البعض، فى علاقاتها الموضوعية والمكانية والزمانية أيضاً. كما تدخل التقنيات الخاصة بالإحالات من المصطلحات غير المستخدمة إلى المصطلحات المستخدمة لتمنحنا مساحة مشروعة لإدخال جميع المصطلحات على اختلاف نطقها أو وظيفتها أو انتشارها الجغرافى. فالهدف الأساسى أن نوفر للقائم بعملية التوثيق أداة يعتمد عليها فى توثيق ما لديه من مادة ميدانية أو منشورة بجميع وسائطها. وفى الوقت ذاته يستطيع أى باحث أو

مبدع أن يعثر على مادة بعينها كاملة جاهزة للتحليل العلمى أو الاستلهام الفنى ..

غير أننا لايمكننا حسم هذه العمليات إلا من خلال دورات تدريبية مكثفة للمتخصصين فى مراكز الأبحاث والمتاحف والمعاهد والهيئات المعنية بتوثيق التراث الشعبى العربى، وهى الخطوة العملية التى نحاول إنجازها فى الوقت الراهن لتخريج جيل قادر على التوثيق العلمى من خلال أداة علمية موحدة.

6 - الحماية الفكرية للفولكلور

لازالت الرؤية الدولية لمفهوم توثيق الفولكلور مرتبطة خلال ربع القرن الماضى وحتى الآن بقضية حماية التراث الشعبى، وكان من أهم ما أنجز فى هذا الإطار الاتفاقية الدولية لصون الفولكلور – اليونسكو 1987 – والمؤتمر العام الذى عقده اليونسكو فى باريس من أكتوبر إلى نوفمبر 1989 والذى أوصى بالعديد من البنود المهمة فى هذا الشأن والتى من بينها :

أ – إجراء حصر على المستوى الوطنى للمؤسسات التى تهتم بالفولكلور بغية إدراجها فى سجلات إقليمية وعالمية للمؤسسات المعنية .

ب – إنشاء نظم للتحديد والتسجيل (الجمع والفهرسة والتدوين) أو تطوير النظم القائمة عن طريق إصدار أدلة، وأدلة الجمع الميدانى، وفهارس نموذجية، الخ. وذلك نظراً للحاجة إلى التنسيق بين نظم التصنيف التى تستخدمها المؤسسات .

ج – تنشيط عملية إعداد نظام موحد لتصنيف الفولكلور من خلال إعداد مخطط عام لتصنيف الفولكلور بهدف تقديم التوجيه على المستوى العالمى، ومن خلال إعداد سجل تفصيلى للفولكلور، ومن خلال إعداد نظم إقليمية لتصنيف الفولكلور، ولا سيما عن طريق مشروعات رائدة إقليمياً (4)

وقد تنامت الحاجة إلى توثيق وحماية الفولكلور فى مطلع القرن الواحد والعشرين، وظهرت الحاجة إلى تشريع القوانين الخاصة بالحماية الفكرية. وكان من أهم ملامح تلك الفترة – فى مصر - ظهور القانون رقم 82 لسنة 2002 بإصدار قانون حماية حقوق الملكية الفكرية (5). وقد ورد فى (المادة 138) من الكتاب الثالث (فقرة 4) تعريفاً لموضوعات الفولكلور التى تخضع لقانون الحماية القكرية، تحت عنوان "الفولكلور الوطنى"، والذى عرفه المشرع بأنه "كل تعبير يتمثل فى عناصر متميزة تعكس التراث الشعبى التقليدى الذى نشأ أو استمر فى جمهورية مصر العربية، وبوجه خاص التعبيرات التالية :

(أ) التعبيرات الشفوية مثل : الحكايات والأحاجى والألغاز والأشعار الشعبية وغيرها من المأثورات .

(ب) التعبيرات الموسيقية مثل: الأغانى الشعبية المصحوبة بالموسيقى .

(ج) التعبيرات الحركية مثل: الرقصات الشعبية والمسرحيات والأشكال الفنية والطقوس.

(د) التعبيرات الملموسة مثل: منتجات الفن الشعبى التشكيلى وبوجه خاص الرسومات بالخطوط والألوان، والحفر والنحت، والخزف، والطين والمنتجات المصنوعة من الخشب أو مايرد عليه من تطعيمات تشكيلية مختلفة، أو الموزايك أو المعدن أو الجواهر، والحقائب المنسوجة يدوياً، وأشغال الإبرة، والمنسوجات، والسجاد، والملبوسات.

(ه) الآلات الموسيقية
(و) الأشكال المعمارية

كما أشارت (المادة 142) صراحة إلى أن الفولكلور الوطنى يعتبر ملكاً عاماً للشعب، وتباشر الوزارة المختصة عليه حقوق المؤلف الأدبية والمالية وتعمل على حمايته ودعمه. وبعد عام واحد من ظهور قانون حماية حقوق الملكية الفكرية فى مصر، ظهرت فى باريس اتفاقية دولية بشأن حماية التراث الثقافى غير المادى (6). وقد حددت هذه الاتفاقية الكثير من المحاور المهمة والمرتبطة بأهداف صون التراث غير المادى والمفاهيم الواردة بها، وأجهزة الاتفاقية، والدول الأطراف، وانتخاب الدول الأعضاء فى اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافى غير المادى، ومهام هذه اللجنة والمساعدات الدولية وصندوق التراث الثقافى غير المادى ..إلخ. وتشير (المادة1) إلى أهداف الاتفاقية والتى تسعى إلى :

(أ) صون التراث الثقافى غير المادى
(ب) احترام التراث الثقافى غير المادى للجماعات والمجموعات المعنية وللأفراد المعنيين .
(ج) التوعية على الصعيد المحلى والوطنى والدولى بأهمية التراث الثقافى غير المادى وأهمية التقدير المتبادل لهذا التراث .
(د) التعاون الدولى والمساعدة الدولية.

وتعرف الاتفاقية مصطلح "التراث الثقافى غير المادى" بأنه "الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات – وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية – التى تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحياناً الأفراد، جزءاً من تراثهم الثقافى. وهذا التراث الثقافى غير المادى المتوارث جيلاً عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمى لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافى غير المادى الذى يتفق مع الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، ومع مقتضيات الاحترام المتبادل بين المجموعات والأفراد والتنمية المستدامة. وعلى ضوء هذا التعريف يتجلى "التراث الثقافى غير المادى" بصفة خاصة فى المجالات التالية :

(أ) التقاليد وأشكال التعبير الشفهى، بما فى ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافى غير المادى .
(ب) فنون وتقاليد أداء العروض .
(ج) الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.
(د) المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.
(ه) المهارات المرتبطة والفنون الحرفية التقليدية.

ويقصد بكلمة "الصون" التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافى غير المادى، وبما فى ذلك تحديد هذا التراث وتوثيقه وإجراء البحوث بشأنه والمحافظة عليه وحمايته وتعزيزه ونقله، لا سيما عن طريق التعليم النظامى، وإحياء مختلف جوانب هذا التراث. وبشأن صون التراث الثقافى غير المادى على الصعيد الوطنى أكدت الاتفاقية فى (المادة 12) تحت عنوان "قوائم الحصر" على أن تقوم كل دولة طرف بوضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافى غير المادى الموجود فى أراضيها، ويجرى استيفاء هذه القوائم بانتظام.

ولسنا فى حاجة بعد هذا العرض إلى التأكيد على أن المؤسسات الدولية وعلى رأسها اتفاقية اليونسكو تؤكد جميعها على أهمية عمل قوائم حصر للتراث الثقافى غير المادى، واهتمام اليونسكو أيضاً بإنشاء نظم للجمع والفهرسة والتدوين بغرض التنسيق بين نظم التصنيف التى تستخدمها

المؤسسات.. وأتصور أننا فى حاجة إجبارية – ولا أقول ضرورية – أن نكثف الجهود فى هذه المرحلة من تاريخ حركة الفولكلور العالمى لتوثيق تراثنا الشعبى العربى. حتى يتسنى لنا الحديث عن الحماية الفكرية لهذا التراث. فنحن نمتلك الآن المنهج ونمتلك الأفكار ونمتلك السواعد العلمية القادرة على العطاء على مدى الرقعة العربية، ونمتلك الإمكانيات التكنولوجية المتقدمة. وأزعم أننا إن لم نتخذ هذه الخطوة الآن فسوف ننظر فى المستقبل إلى هويتنا الثقافية وقد سجلت فى أرشيفات أخرى تزعم ملكيتها لها دون أن يكون لدينا أداة علمية رقمية تقول للعالم: هذه هى ثقافتنا الشعبية. ومن ثم فقضية التوثيق هنا قد تجاوزت نطاق البحث العلمى والإبداع إلى كونها قضية سياسية تهتم بحماية هوية شعب يمتد تراثه إلى آلاف السنين.

المراجع

(1) مصطفى جاد. أرشيف الفولكلور العربى : دراسة تحليلية ورؤية مستقبلية.
– صـ 255 : 306. - فى : المأثورات الشعبية فى مائة عام. – ج1.
– القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002. – (سلسلة ابحاث المؤتمرات، 10).
– (قدمت الدراسة فى مؤتمر المأثورات الشعبية فى مائة عام. – الفترة من 14
– 18 يناير 2001. – القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة (لجنة الفنون الشعبية)، 2001)

(2) اجتماع الخبراء العرب حول دور التسجيل وقواعد البيانات فى الحفاظ على المعارف التقليدية والفولكلور (القاهرة 29، 30 /11 – 2005/12/1).
– القاهرة : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ومركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى، 2005.
– 2 مج.

(3) أنظر دليل إعداد مكنز الفولكلور العربى : دراسة غير منشورة، وثائق مركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى – مكتبة الإسكندرية، 2006

(4) محمد الجوهرى. حماية التراث الشعبى : دور مستقبلى لعلم الفولكلور.- الفنون الشعبية.- ع59/58(يناير-ديسمبر1998).- ص20

(5) الجريدة الرسمية العدد 22 مكرر فى 2002/6/2

(6) اليونسكو. اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافى غير المادى. - باريس: اليونسكو، 2003. - (MISC/2003/CH/14 REV.)

(7) قمنا بجمع الصور الخاصة بالجزائر والمغرب، أما صورة سوريا فقد استعنا بموقع ذاكرة الريف السورى. كما استعنا بمو



الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً

مظاهر التمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية

بريتاني مغواير - ترجمة: عبدالقادر عقيل

المترجم: روائي وكاتب من البحرين

أينما وُجدت الحضارات، وُجدت حكايات تروى للأطفال. ورواية القصص لم تكن وسيلة لراحة وتسلية الطفل فحسب، بل لتلقينه المعايير الاجتماعية للأمة التي ينتمي إليها.

بوسع الحكايات أن تنقل التاريخ والتقاليد، ممثلة في رموز التواصل، وهذه الحكايات يحفظها الأطفال عن ظهر قلب ويتذكرونها إلى الأبد. وبالمقابل، عندما يكبر هؤلاء الأطفال ويصبحوا آباء وأمهات، يعيدون رواية القصص المحببة إلى أطفالهم.

يتعلق الأطفال بشخصياتهم المفضلة، خاصة تلك المحببة إلى نفوسهم، ويحاولون محاكاة أفعال تلك الشخصيات. ومن هذه الحكايات يتعلم الأطفال السلوكيات المناسبة، والدور الذي يجب أن يناط بهم في المجتمع.

بالنسبة للأطفال فأن أفعال هذه الشخصيات، سواء أكانت طيبة أم شريرة، هي مقبولة جداً عندهم. وبوسع المعتقدات الثقافية، عبر هذه الحكايات، أن تنتقل من جيل إلى آخر. ويمكن للوسائل الاجتماعية التي تنقل المعرفة، أن تستخدم للتأثير في عقول الأطفال، و في التأكيد على استمرارية هيمنة جنس على آخر.

ومن الواضح أن جنس النساء هو الذي ابتلى بالدروس المستقاة من الحكايات الشعبية. فهذه الحكايات استخدمت لاستمرارية العادات الثقافية السائدة التي تحافظ على تابعية المرأة للرجل.

معظم الحكايات الشعبية تدعم مفهوم التسلط البطريركي، وهذا ما يمكن تلمسه في نوعيات وخصائص الشخصيات النسائية التي تسردها الحكايات الشعبية. تطرح الحكايات المرأة الطيبة بوصفها امرأة صامتة، سلبية، غير طموحة، جميلة، خصبة، وتسعى للزواج. وتطرح الحكايات بشكل غير مباشر تحذيراً للفتيات الصغيرات فيما ستؤول إليه أوضاعهن إن هن اخترن عرض الجوانب غير الأنثوية، وهكذا يتم تلقين الفتيات الصغيرات بأن أي مسعى لتحقيق أهداف خارج نطاق العائلة يعد انحرافاً أخلاقيا، وينطبق الحال إن اختارت الفتاة أن تكون مهيمنة أو صريحة أمام الرجل.

عبر الأدوار المرسومة للمرأة تحاول الحكايات الشعبية أن تقنع القارئ بحقيقة بأنه من الأفضل للمرأة أن تكون تابعة وذليلة. وهذه الحكايات توسم المرأة بالضعف، والسلبية، والانقياد لعواطفها.

هذه الخصائص النسبية لجنس النساء كرست الاتهام بخضوع المرأة في أذهان الفتيات الصغيرات وضرورة استمرارية هيمنة المجتمع الذكوري وتسلطه.

الصمت هو الثيمة الواضحة للتمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية، فمن الخطأ أن تتحدث المرأة وفقاً لرغبتها، أو أن تبدي رأيها في موضوع ما، فمثل هذا الأمر يضع الزوج في إحراج، واجتماعياً تبدو المرأة في هذه الحالة مرتبطة بعصبة الساحرات والقوى الشريرة. وبمعنى آخر فالحديث الشفوي يعتبر فعلاً شريراً.

المرأة العاقلة في الحكايات الشعبية لا تتحدث حتى يتم التحدث إليها، أو أن تعطى الإذن للكلام، وفي كل الظروف لا يسمح لها بالتحدث مع أي شخص آخر. في حكاية (كيف أطعم الزوج زوجته حكايات شعبية) نرى الزوج يضرب زوجته ضرباً مبرحاً عندما تحاول مجادلة ومقاطعة صديقه الذي يحكي الحكاية، رغم أن الزوج حذرها من عدم مقاطعته. هذا تحذير للفتيات لمخاطر التحدث دون إذن.

في الحكايات الشعبية لا يحق للمرأة أن تتحدث وفقاً لرغبتها، ولا أن تأخذ المبادرة وتستفسر عن موضوعات معينة: (هي لا تطرح سؤالاً واحداً، وعجزها يقودها دائماً إلى البكاء). مثل هذه الجمل تتكرر في الحكايات الشعبية وتؤكد على أنه لا أهمية لما يمكن أن تقوله المرأة.

في حكاية (النمام وابنة التاجر) نكتشف أهمية المرأة الصامتة، فالملك يستفسر عن أخلاق أخت التاجر التي ستكون زوجته وملكة البلاد، وما أن يسمع جواب التاجر بأنها (هادئة وعفيفة كاليمامة) يقول الملك (ستصبح ملكة البلاد).

أهمية المرأة الصامتة تأتي من الارتباط القوي بين الكلام والقوة. الكلام في الحكايات الشعبية مرتبط بشكل أساسي بالسلطة، والأشخاص الذين يمتلكون السلطة،





الفنانة: Shadi Ghadirian

وعادة ما يكونون ذكوراً. رغم أن بعض النساء يمتلكن قوة الكلام في الحكايات الشعبية، إلا أنهن نساء غير مستقيمات، ومعظمهن ينتمين إلى فئة الساحرات أو المشعوذات اللائي يسيطرن على الجميع بقدرتهن على الكلام. فالمرأة في الحكايات الشعبية التي تملك قوة الكلام، تصبح مثل الساحرة، التي تستطيع أن تسحر كل أعدائها وتجعلهم ضعفاء عاجزين. هذه المرأة بالقوة التي تملكها في الكلام تعتبر شريرة، والرجل لا يمكن السيطرة عليها، أو التحكم كلياً فيها إلا إذا منعها من الكلام.

المظهر الثاني في الحكايات الشعبية للتمييز ضد المرأة يتمثل في إضفاء صفة الخضوع، فالأنثى لا تستطيع أن تنقذ نفسها من الأذى أو الأوضاع الخطرة، هي بحاجة إلى الذكر الذي يستطيع أن ينقذها. وأية ثقة في نفسها أو حقوقها ستبدو عملاً خاطئاً في الحكايات الشعبية. ومع ذلك على المرأة أن تتحمل حياتها بمشقة، وأن تعيش في حزن حتى يأتي الفارس بدرعه البراق ويحررها. يمكن أن نذكر حادثتين من حوادث الخضوع في حكاية (البطل معدوم الرجلين والبطل معدوم اليدين).. نرى الأخت وهي تتحمل ظلم التنين الطائر الذي يزورها يومياً، ولا تتخلص منه إلا بعد أسبوع حين يعود أخواها من رحلة الصيد، وهي في هذه الأيام لا تحاول الاختباء، أو الهرب، أو حماية نفسها، أو محاربة التنين من أجل إنقاذ نفسها، انها تنتظر باستسلام عودة منقذيها. هذا يؤكد وجهة النظر القائلة أن النساء هن ضعيفات ولا حول لهن، ولا يستطعن أن يأخذن أي مبادرة للاستمرار.

وحين تحاول الأميرة أن تتخذ زمام المبادرة، والتخلص من وضعها المقيت، بأن تترك الأمير، وتقطع قدم إيفان العاري أثناء هروبها. رغم هذه المحاولات إلا أن الذكر يهيمن عليها في نهاية الأمر.

انها تعاقب على محاولاتها الفاشلة هذه،





و ايفان يوبخها بعنف وهو يمسك " ضفيرتها ويسحبها إلى الساحة " حتى تبدي ندمها وتقسم أن تطيع زوجها في كل شيء.

مرة أخرى هذه القصص تقوم بتحذير الفتيات الصغيرات من النتائج الوخيمة للعصيان والثقة الزائدة بالنفس. وظيفة المرأة لا تتضمن تحسين وضعها، وليس هناك من مبرر لأن تأخذ دور الذكر الفعال، ومع ذلك بغض النظر عن الظروف المحيطة بها لا بد من المحافظة على خضوع المرأة للرجل.

تحذير آخر موجه إلى الفتيات الصغيرات عبر الحكايات الشعبية من طموحها ورغبة في امتلاك القوة أو مراكز صنع القرار. ففي الحكايات الشعبية المكان الوحيد الذي يصلح للمرأة هو بيتها. أما أن تكون في موقع المسئولية فهو خطأ غير مقبول. فمسئولياتها الكبيرة يجب أن تكون في المحافظة على البيت وخدمة الزوج. المرأة الطموحة هي التي تضع رغباتها في امتلاك السلطة على حساب حاجات زوجها ومسئولياتها تجاه بيتها.

في حكاية (رئيسة البلدية) نرى حكاية صعود وسقوط زوجة طموحة لتولى السلطة. الزوجة تطلب من زوجها أن يتم انتخابها كرئيسة للبلدية، فيتحدث زوجها مع الشيوخ فيقررون أن يلقنوها درساً لا تنساه، فهي غير مناسبة لتكون رئيسة، وتبدأ في اقتراف الكثير من الخطايا " تشرب النبيذ مع الفلاحين، وتقبل الرشاوى"، وحين يجيء الوقت لجمع الضرائب فهي لا تتمكن من جمعها في الوقت المحدد. وهكذا، فهي تفر إلى بيتها للاختباء، وعلى الرغم من محاولاتها لإخفاء نفسها في مخزن الحبوب، إلا

أن الزوج يكتشف أمرها ويضربها ضرباً مبرحاً " يبدأ في ضربها بالسوط " ، والمرأة تصرخ من الألم. ومنذ ذلك اليوم هي لا تفكر في امتلاك السلطة أو أن تكون في موقع التأثير، ولم تعد تعصي زوجها.

هذه الحكاية تبين المرأة بوصفها عاجزة أن تدير موقعاً سياسياً، مثلما هي ضعيفة في مقاومة اغواءات الشر. لا شعورياً، هذا تحذير من عصيان الزوج، لأن هناك ستكون نتائج وخيمة. الرسالة أيضاً موجهة إلى الذكور بأن المرأة حمقاء جداً وغير قادرة على اتخاذ القرارات التي

سوف تؤثر على مجموعة كبيرة من الناس. مرة أخرى المرأة هي إنسانة ضعيفة، وديعة، ولا يمكن أن تكون قوية. أما طموحات المرأة في الحصول على منصب أعلى في مجتمعها فهو لن يجلب سوى العار على زوجها، وتصبح أضحوكة في مجلس الذكور، الذين لا يعتقدون بوجود امرأة مؤهلة، عاملة، ومؤثرة في أي موقع سياسي. مرة أخرى، الذكور يحتفظون بالمرأة في أوضاعها الدنيا، وبذلك لا يسمح لها الحصول على قوة كافية للتأثير وخلق التغيير.

الجمال هو مظهر آخر من مظاهر التمييز في الحكايات الشعبية، ففي كثير من الثقافات يعد الجمال أساس الكثير من القرارات، فعادة الكائن الجميل هو المفضل على الكائن القبيح أو الكائن البيتي للحصول على الحظوة أو الثروة، نفس الشيء ينطبق في الحكايات الشعبية.. الفتيات الجميلات يتزوجن شخصيات من الطبقة الاجتماعية العليا، في حين لا تحصل القبيحات على هذا الشيء. الجمال مرتبط بالذكاء، والقدرة، والعطف، والجدارة، والمبادئ الأخلاقية. على سبيل المثال، نرى الفتاة الشابة الجميلة العذراء المستقيمة تتزوج من الأمير الوسيم القوي والثري بينما أختها غير الشقيقة تخسر نتيجة لأفعالها الشريرة.

وظفت ديزني هذه الفكرة لسنوات طويلة في الحكايات المشهورة التي تقدمها مثل (سندريلا)

. الرابط بين الجمال والقدرة تتضح في حكاية (بالاداك بورسيسيفتش) حيث السلطان التركي يحاول إلقاء القبض على أحد المجرمين، ابنته الكبرى تطلب منه الإذن لإلقاء القبض عليه بنفسها، وتقول (امنحني بركاتك وآمر باختيار تسعة وعشرين عذراء من أجمل بنات المملكة، وأنا بنفسي سأكون الثلاثين، وسنذهب لتمضية الليل في الخيام لنلقي القبض على المجرم، هي تطلب باختيار الفتيات الأجمل في البلاد ، كما لو أن الفتيات القبيحات لا ذكاء عندهن ولا قدرات للقبض على المجرم. هناك قيم هائلة حول الجمال في حكاية (الفجر، والمساء، ومنتصف الليل) حيث تروى الحكاية الشعبية قصة ملك عنده ثلاث بنات لا نظير لهن في الجمال، يسجنهن في القبو ويضعهن تحت المراقبة طيلة اليوم، فهن مثل الكنز بالنسبة إليه. هو يرفض أن تمس أجسادهن أشعة الشمس، أو أن تهب الرياح عليهن، مثل هذه القصة تؤكد على فكرة ان الجمال ثروة يجب المحافظة عليها، ويبدو الجمال الاستثنائي السبب الوحيد الذي يجعل الملك يحب بناته. ويمكن أن نستنتج من هذه القصة بأن الفتيات القبيحات لا يستحقن مثل هذا الحب، ولا يستحقن محاولة الجنود الشجعان لإنقاذهن من أي خطر. هذا يؤكد على الإذلال للصورة الخارجية للمرأة.

مثل هذا التأكيد على الصفات السطحية للمرأة من أجل سعيها للزواج، المرأة يجب أن تتأكد من انها جذابة ومثيرة، حتى تحصل على المحبة من طالب الزواج، فإذا كانت غير قادرة على نيل اهتمام الذكر، فهي لن تحصل على الزوج المناسب، ولن تحقق هدفها الحقيقي في الحياة.

تهدف المرأة إلى الزواج لتكون سيدة البيت. فمكانها هو في البيت تطبخ للزوج، هذا هو الانجاز النهائي للفتاة: أن تكبر وتجد زوجاً وسيماً للزواج منه وتعيش سعيدة حتى نهاية عمرها. هكذا تطرح الحكايات الشعبية في نهاياتها السعيدة. تكافح الفتاة وتنتصر بعد حصولها على

رجل ثري ينقذها ويكافئها بالزواج. وطبقاً للحكايات الشعبية فبعد أن تتزوج المرأة تقع عليها مسئولية أخرى هي أن تنجب أطفالاً أصحاء. في حكاية (الشجرة التي تغني والطائر الذي يحكي) يختار الملك زوجته من عذراء تعده بإنجاب ثلاثة أطفال، رغم انه نظرياً يستطيع الزواج من أية امرأة يختارها. الملك يتنصت ويستمع إلى فتاة شابة تقول (أتمنى الزواج من الملك نفسه، لأنجب له ولدين وابنة واحدة) الملك يتزوجها لوعدها بإنجاب وريث للعريش دون النظر إلى مستوى ذكائها أو شخصيتها. أن قدرتها على إنجاب أطفال أصحاء هو الأهم. وبذلك تؤكد ا لحكاية الشعبية أن مكانة المرأة في بيتها لتتولى الأعمال الروتينية، أما المهارات التي قد تكون تمتلكها فلا أهمية لها، المهم أن تكون امرأة مطيعة.

هناك عدد غير محدود من القصص والحكايات انتقلت من جيل إلى آخر، هذه الحكايات هي ضرورية وحيوية لاستمرارية العادات والقيم الثقافية، فهي تربط الماضي بالمستقبل، ويمكن الاستفادة منها في الترفيه والتعليم، وغالباً ما تجمع الكبار مع الصغار، وهي تستطيع أيضا أن تعلم الأطفال دروساً مهمة عن الصواب والخطأ، والأخلاق الطيبة والأخلاق الشريرة. ومع ذلك فهي تعكس النظرة السلبية تجاه المرأة، ومن الصعب تجنب التمييز ضد المرأة لأنها كانت تناسب الزمان الذي رويت فيه، وحين تعاد في زمننا الحالي فأن الراوي يدمج بعضاً من معتقداته/معتقداتها في الحكايات.

لقد تطورت الحكايات الشعبية في الشكل والمضمون لتعكس المجتمع الحالي وقيم الزمن الحالي، ولكن لسوء الحظ فأن المرأة هي التي يجب أن تعاني من استمرارية هذا التراث. لقد تغير دور المرأة في الثقافة المعاصرة، وحكاياتنا الشعبية بدأت تتلمس التغييرات في القيم الاجتماعية، شركة ديزني على سبيل المثال بدأت مؤخرا تقدم حكايات شعبية مثل (مولان)، حيث البطلة الأنثى وهي تتحدى إجحاف بلاده ، ففي الثقافة الصينية لا يسمح للمرأة الانضمام إلى الجيش، والقتال جنباً إلى جنب الرجل، ومع ذلك، فهي تقاتل، وفي النهاية تحظى بالكثير من التقدير لانجازاتها. جدها يقدر شجاعتها ويفتخر بعصيانها، على النقيض التام من الضرب المبرح الذي نالته المرأة في الحكايات الشعبية الروسية بعد عصيانها لزوجها. هذا التغيير في بنية الحكاية الشعبية تبين لنا أن الثقافة قابلة للتغير إلى الأفضل، ومع ذلك، فالمجتمع يجب أن يبذل جهداً للتعرف على مظاهر التمييز ضد المرأة التي تتضمن في المنتجات الثقافية مثل الأفلام والقصص. ويجب أن يقبل المجتمع التغيير في القيم الاجتماعية ويعكس هذا التغيير في الأعمال الفنية المعاصرة، مما يمكننا من استئصال الأفكار السلبية عن المرأة التي وجدناها في الحكايات الشعبية الروسية على سبيل المثال.

المصادر

• إلكسلندر أفاناسييف – الحكايات الشعبية الروسية – 1973.
• روث بوتيهيمر – المرأة الصامتة في حكايات غريم – 1986.
• مارسيا ليبرمان – يوماً ما سيصل أميري – 19

المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر

صبري مسلم حمادي

كاتب عراقي مقيم في اليمن

لا ريب في أن استمرار بعض الممارسات السحرية مطلع هذا القرن الواحد والعشرين مّما يثير الاستغراب، لأنّ إنسان هذا العصر يفترض أن يكون خلاصة لمسيرة إنسانية طويلة وإن ذهنه قد نما وبما يتناسب مع إنجازاته التكنولوجية الهائلة قياساً بعصر الأدوات البدائية وتفكير الإنسان الأول الذي قد يطلق عليه بعض علماء الأنثروبولوجيا تسمية الإنسان البدائي الذي يمثل مرحلة سابقة لظهور الإنسان المتحضر وأساليب تفكيره وتنوّع إنجازاته في حقول المعارف الإنسانية كافة وعلى كل صعيد مما يميّز هذا العصر ويعطيه فرادة لا مثيل لها ويجعل له كياناً لا يشبهه أي كيان لأيّ عصر آخر.

وإذا كان المنطق العلمي يعدّ سمة مهمة من سمات إنسان هذا العصر – وكما يفترض أن يكون - فإنّ الإنسان الأول لم يكن بهذا القدر من الادارك بحيث يربط بين الأسباب ومسبباتها ونتائجها. لذلك فهو ينطلق من منطقه الخاص الذي نعدّه اليوم أساساً لنشوء السحر. وفي لسان العرب ترد مادة سحر بمعانٍ شتى منها: مالطف ودقّ من الأشياء والأفكار ومنها: البيان ومنها أيضاً ما تؤخذ به العين حتى يظن أن الأمر كما يُرى وليس الأصل على ما يرى، لذلك فانّ السحر قد يعني الخديعة والفساد لأنّ الطعام المسحور هو الطعام الفاسد، ولكنّ الساحر قد يأتي رديف العالم (1) وما من شك في أن ابن منظور يسجل في معاني السحر هذه رؤية لاحقة لمفهوم السحر وهي رؤية حضارية في حينها تحذّر من السحر وتعدّه من الأعمال التي يقترب فيها الإنسان من الشيطان وبمعونة منه ومن أعوانه يحصل السحر(2).

ولا مناص من سرد الأمثلة المعبرة عن تلك المرحلة الموغلة في القدم حيث تسود الأسطورة ويحضر المنطق السحري المصاحب لها. فالإنسان الأول حين يعمّ الجدب ويشيع الجفاف يقلّد عملية نزول الغيث وحلول الخصب وذلك بحركات تمثيلية وبطقوس طريفة كأن يصبّ الماء على جسده مشفعاً هذا بحركات تمثيلية ترمز إلى محاكاة تجمع الغيوم والسحب، وقد يقلد أصداء أصوات الرعد وهيئة البرق. ويستدلّ العالم (الانثروبولوجي) "تايلور" على هذا بأن بعض الشعوب الأوربية ما تزال و إلى وقت قريب نسبياً تمارس شيئاً من هذا. فحين يعزّ الغيث ويندر الخير المرتبط بهطوله فأنهم "يقيمون حفلاً غنائياً راقصاً ويأتون أثناء ذلك بفتاة صغيرة يلبسونها ثوباً مصنوعاً من أوراق الشجر والزهور ثم يصبّون عليها مقادير كبيرة من الماء لاستنزال المطر"(3) وفي هذا إشارة إلى بقايا ذلك الطقس الأسطوري البعيد ورواسبه. إنّ الإنسان الأول ولقصور تجربته التقنية وطفولته الذهنية يجد في عملية تقليد الظواهر الطبيعية حلاً لصراعه معها وأسلوباً يجعلها فيه تستجيب لارادته، فاذا كثر المطر حدّ الفيضان فانه يلجأ إلى نقيض الماء (النار) رغبة منه في إيقاف المطر وخوفاً من عواقب الطوفان. وهو يلجأ إلى حركات تمثيلية أخرى ترمز إلى تلك الرغبة.

ويورد جيمس فريزر في كتابه الشهير الغصن الذهبي (4) خاصة وفي كتابه الآخر "الفولكلور في العهد القديم"(5) حشداً غزيراً من الممارسات والطقوس البدائية ذات الطابع السحري وهي قائمة على الأساس الذهنيّ ذاته وهو التشابه أو المماثلة بين العمل المراد تحقيقه والتقليد السحريّ الذي يمارسه الإنسان الأوّل. فإذا " حلّلنا مبادئ الفكر الذي يقوم عليها السحر فانه يحتمل أن نجدها تنحصر في مبدأين أثنين الأول: هو أن الشبيه ينتج الشبيه أو أن المعلول يشبه علّته. والثاني: هو أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمرّ في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقياً. ويمكن أن نسمّي المبدأ الأول قانون التشابه وأن نسمّي المبدأ الثاني قانون الاتصال أو التلامس"(6). إذن فثمة نمطان من السحر أوّلهما ما أشرنا إليه من محاكاة نزول المطر أو إيقافه وما جرى مجراهما. وهو الذي يمكن أن يدعى بـ(السحر التشاكلي) أو سحر المحاكاة، وهو القائم على قانون التشابه والنمط الآخر: السحر الاتصالي أو التلامسي المستند إلى قانون الاتصال أو التلامس.

ولغرض توضيح النمط الثاني من السحر (السحر الاتصالي)نورد أن الإنسان الأول حين يعجز عن الفتك بأعدائه فانه يبحث عن بقايا وأجزاء يقتنصها من أعدائه قد تكون خصلة شعر أو قلامة ظفر أو رداء كان يستر به جسده. المهمّ أن يكون هذا الجزء ملامساً لجسد العدوّ، حيث يتمّ حرقه وتمزيقه فيحترق قلب العدوّ _كما يعتقد الإنسان الأول - وتتمزّق أحشاؤه ويصيبه

الضرر ذاته الذي أصاب الأجزاء الملامسة لجسده. وقد يكون اسم الشخص عرضة للممارسة السحرية من نمط السحر الاتصالي كأنه بديل لصاحبه " فلدينا عدد من الأقداح الفخارية الكبيرة نقش عليها ملوك المملكة الوسطى المصريون أسماء القبائل المعادية لهم. .. وأسماء حكامها وأسماء بعض المتمرّدين. وكانت هذه الأقداح تحطّم في احتفال دينيّ مهيب "(7).

ويخصّص ألكزاندر هجرتي كراب الفصل السادس عشر من كتابه علم الفولكلور لموضوع السحر وهو يذكر كثيراً من الأمثلة على نمطي السحر المذكورين (التشابهي والاتصاليّ). ومن ذلك حرص الساحر أو الساحرة على الحصول على صورة من الشمع للشخص الذي يراد إلحاق الضرر به ثم تطعن الصورة بمدية أو تصهر فوق ألسنة النار. وكما تدمّر الصورة على هذا النحو فانّ الشخص الذي تمثله الصورة سيمرض ويلقى حتفه (8) – حسبما يعتقد الإنسان الأول – ومن هذا المنطلق يسعى إلى أن يحجب بقاياه عن الانظار ويتلفها كي لا يلحق به ضرر السحر. ومن ذلك إنّ " الرجل عند الهنود الحمر في شمال أمريكا مثلاً حين يريد أن يخرج لصيد الدببة فانه يصنع دبّاً من القش أو من أي مادّة أخرى ثم يرميه برمحه في اليوم السابق لخروجه للصيد ويعتقد أنه ما دام أفلح في صيد ذلك الدب فهو لابدّ ناجح في العثور على دب حقيقي وعلى قنصه "(9). وينطبق هذا على قبائل الزولو في جنوب أفريقيا إذ يسعى الرجل الذي يريد استمالة قلب المرأة التي يريد التزوّج منها إلى أن يمضغ قلباً مصنوعاً من خشب الأشجار لكي يلين قلبها وتقبل به زوجاً لها (10).

لقد بدأ الإنسان الأول يربط لأول مرة بين الأشياء عبر هذا المنطق السحريّ المغلوط – من وجهة نظرنا وعلى وفق معطيات عصرنا – فاذا صب الإنسان الأول الماء على جسده محاكياً نزول الغيث فانّ هذا لا علاقة له بتبخّر الماء وتكاثفه في الطبقات العليا الباردة ومن ثمّ عودته غيثاً يحيي الأرض بعد موات. وإذا أحرق الإنسان الأول قلامة ظفر عدوّه أو قصاصة من شعره فانّ هذا في واقع الحال لن يصيب العدوّ بسوء. ولكنّ الربط المنطقيّ المنسّق إنجاز عصريّ لم يتمّ إلا بعد أجيال لا تحصى من النموّ الحضاريّ للإنسان ولذلك يورد ليفي بريل في كتابه العقلية البدائية: إننا لا يمكن بل لا يجوز لنا " أن نفسّر نشاط البدائيين العقلي بأنه صورة بدائية من نشاطنا وإنه يكاد يكون صبيا نيّاً ومعتلاً بل سوف يبدو لنا على العكس من ذلك. إنه أمر طبيعي بالنسبة إلى الظروف التي تكتنفه وإنه نشاط. ..قد بلغ درجة لا بأس بها من النموّ على طريقته "(11).

وليس من الموضوعية في شيء أن نحاكم معطيات عصر بمعايير عصر آخر إذ إن السحر مرحلة مرّ بها الذهن البشريّ. إنّها مرحلة العلم الزائف" Pseudo_Science "كما عبرتايلور(12) بيد أن تلك المرحلة السحيقة لم تنتهِ تماماً لتحلّ بعدها مرحلة أخرى تدعى مرحلة العلم. إنّ المسألة ليست بمثل هذه البساطة إذ تتداخل تلك المرحلة مع عصور وأجيال تلتها بحيث وصلت إلينا بقايا وترسّبات من ذلك الماضي السحريّ البعيد مرتدية أثواباً شتى. ومن ذلك ما دعي بـ" علم التنجيم" الذي يمكن أن نردّه بشكل وبآخر إلى (قانون المماثلة أو التشابه الذي استند إليه السحر التشاكلي) (سحر المحاكاة)" وترتكز قواعد التنجيم في أساسها على الرمزية المباشرة وبالتالي

على التداعي والمماثلة. وتظهر هذه الرمزية المباشرة بشكل واضح في مبدأ حساب الطوالع على أساس وقت الميلاد إذ المظنون أن ثمة علاقة قوية مباشرة بين الكوكب أو النجم الذي كان طالعاً في السماء من الشرق وقت مولد الطفل وبين الطفل نفسه، وأنّ لذلك كله علاقة قوية أيضاً بحياة الطفل ومستقبله ومصيره"(13).

وينبني التطيرّ على أساس من المنطق السحريّ ذاته. والتطيّر يبلغ مبلغ العلم عند كثير من الشعوب البدائية والمتأخرة. ويضرب لنا تايلور أمثلة أخرى كثيرة تدور كلّها حول التفاؤل والتشاؤم "من رؤية الطيور البيضاء والسوداء أو رؤية بعض الحيوانات ومن اتجاه طيرانها أو سيرها. ويبيّن لنا الرمزية الواضحة في اليد اليمنى التي ترتبط بفكرة الخير والقوّة والسلطان والقداسة واليد اليسرى التي ترتبط بفكرة الشر والأذى والنجاسة. ولا يقتصر التفاؤل بالنصر لرؤية الصقور على الشعوب البدائية وشبه المتحضّرة، بل أنه كان سائداً في أوربا قديماً حيث كان الصقر الجارح العنيف يعتبر فألاً حسناً للأبطال في غزواتهم "(14). وكان للكلدانييّن شهرة لا تبارى في معرفة أساليب التطيّر عن طريق " قراءة رئة الطيور وأكبادها وأحشائها. وكانوا يتشاءمون ويتطيرون من المرأة والدار والفرس وعتبات البيوت ومداخلها والغراب الأسود وحتى العطاس والسعال كانوا يتشاءمون منه"(15).

وتتسلّل بعض مظاهر السحر إلى العرافة والكهانة لدى العرب في العصر الجاهلي. ذلك لأن العرافة ذات صلة في بداياتها بالطيرة والتفاؤل والتشاؤم. ومن المعروف أن العربي زمن الجاهلية يتفاءل من السانح (الصيد إذا مرّ من ميامنك) ويتشاءم من البارح (الصيد إذا مرّ من مياسرك)(16). بيد أنّ العرافة ارتقت في زمن لاحق من مبادئ الأوهام واتصلت بدقة الرؤية التي هي فطرة عند العرب، واتخذت شكل قيافة الأثر وقيافة البشر. ولم يكن هناك تخصّص إذ أنّ العراف قد يمارس بعض الممارسات السحرية، وقد يبدو في إهاب الطبيب وفي ذلك يقول عروة :

فقلتُ لعَرافِ اليمامةِ دواني

فإنَّك إنْ داويتني لطبيبُ(17)

وتبدو الكهانة عند عرب الجاهلية أقرب إلى روح السحر وممارساته. فالكاهن يعالج المرضى بالرقي ذات الطابع السحري، وهو يعالج المعضلات بالخطّ في الرمل وما يتخلّل ذلك الخط من إيحاءات بالسعودة والنحوسة – كما عبّر ابن خلدون في مقدّمته(18) -. كما أن الكاهن يعالج الأمور بالنفث في العقد. والعقد أصلها أن الكاهن إذا أخذ في قراءة الرقية أخذ خيطاً، ولا يزال يعقد عليه عقدة بعد عقدة وينفث فيها (19). وقد استعاذ الإسلام بالله من شرور الساحرات ووصفهنّ بـ(النفاثات في العقد) في قوله تعالى "ومن شرّ النفاثات في العقد"(20).

وربّما يرمز العرب لعمر الإنسان أو أجَله بالنّسر وعلى طريقة سحر المحاكاة. يستقى هذا من حكاية لقمان الحكيم حين دنا أجله " وبلغ الميقات، أقبل ذلك النّسر (لبد) حتى وقع على شجرة الرطب، فدعاه ليطعمه من لحم قد بضعه، فأراد لبد أن ينهض فلم يطق أن يطير فأقبل لقمان فزعاً حتى قام تحته وقال: أنهض لبد، أنت الأبد، لا تقطع بي الأمد. فلم يطق لبد أن ينهض وتفسّخ ريشه فأنشأ لقمان يبكي نفسه. ثم سقط لبد ميتاً، فجاء لقمان ينهض فاضطربت عروق ظهره وخرّ ميتاً "(21).

ومن الظواهر التي تستحق الوقوف عندها هذا النبذ المبكّر لممارسة السحر وللساحر على حدّ سواء. فهذه شريعة حمورابي التي اشتملت على (282) مادّة ويعود تاريخها إلى أكثر من (3500) سنة خلت تنصّ في مادّتها الثانية على ما يلي " إذا ألقى رجل على رجل تهمة ممارسة السحر ولكنه لم يثبتها، فانّ على الذي اتهم بالسحر أن يذهب إلى النهر وعليه أن يرمي نفسه في النهر، فاذا غلبه النهر فانّ على من



طلاسم السحر (المصدر: شبكة الانترنت)

أتّهمه أن يستولي على بيته. فاذا أثبت النهر أنّ هذا الرجل بريء وخرج منه سالماً فانّ الذي اتّهمه بالسحر يعدم"(22). ومن الطريف أن نذكر هنا أن أسلوب إثبات براءة الرجل المتهم بممارسة السحر أو إدانته يتمّ بأسلوب سحريّ أيضاً بعيد عن الاستدلال المنطقي. ويعكس أسلوب صياغة المادة الثانية من شريعة حمورابي أكثر من حقيقة منها أن السحر وجد في زمن أبعد من تاريخ إنجاز تلك الشريعة، وأن السحر كان يمارس في الخفاء، وأن السلطة آنذاك تخشى من الساحر و قدرته على التأثير في الناس وايهامهم فضلاً عن أنّ الموقف الرافض للساحر وسحره يعزى إلى صلف الساحر

وادعاءاته ومبالغته فيما يستطيع أن يفعله حقيقة فاذا حصل ما هو بشأنه بمحض المصادفة كأن تنجح الرقية التي صنعها لدحر العدوّ أو لشفاء مريض أو.. . فانه سيشمخ برأسه عالياً فخوراً بما حقّقه، وإذا فشل فانه سيبرّر فشله بأساليب لا تنتهي ومبررات لا حصر لها. ولذلك فهو يشترط كثيراً ويضع عوائق وصعوبات ويخلق جوّاً يدّعي أنه ضروريّ لنجاح السحر وبخلافه فانّ السحر يبطل ولا ذنب له في ذلك.

وحين جاء الإسلام الحنيف رفض السحر والسحرة ولم يذكرهما إلا في موضع الضلال. ويتركز لفظ السحر في بعض المعاجم العربية في مفهوم الايهام والخداع(23). ولقد ورد لفظ السحر في ثلاثة وعشرين آية منجّمة في كتاب الله العزيز , وجاء لفظ الساحر في اثنتي عشرة آية. وأما لفظ السحرة فقد تضمّنته ثماني آيات (24). وهذه الألفاظ جميعاً (السحر والساحر والسحرة) ترد بمعنى الإدانة للسحر. وليس أدلّ على ذلك من سحرة فرعون الذين جاء ذكرهم في أكثر من سورة ومنها سورة الأعراف إذ يرد فيها قوله جلّ شأنه " وجاء السحرة فرعون، قالوا إنّ لنا لأجراً إن كنا نحن الغالبين. قال نعم وإنكم لمن المقرّبين. قالوا يا موسى إمّا أن تلقي وإمّا أن نكون نحن الملقين. قال ألقوا فلمّا ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم وأوحينا إلى موسى أن ألقِ عصاك فاذا هي تلقف مايأفكون فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون. فغلبوا هنالك وانقلبوا صاغرين"(25). ويتبيّن من حوار السحرة مع فرعون أنهم خاصّته ومقرّبوه وأدواته. وانهم واثقون من الغلبة. وقد استطاعوا أن يبهروا أعين الناس وأن يوهموهم حدّ القناعة بأن ما يرونه أمامهم عياناً شيئاً خارقاً بيد أنّ موسى عليه السلام يبطل سحرهم حين تستحيل عصاه ثعباناً مبيناً(26)، يبتلع ما ألقوه. وحينذلك يظهر الحق ويبطل السحر. ويعود السحرة إلى طريق الرشاد بعد أن ينكشف زيف ادّعاءاتهم، ويدركون أن معجزة موسى عليه السلام لا تنتمي إلى ما يفعلونه بل انها فعل سماويّ خارق للمألوف الذي اعتدنا أن نراه ونعايشه.

ويتساءل الدكتور عبدالسلام السكري: هل للسحر حقيقة ؟ حيث يورد رأيين في هذا الشأن "أحدهما": رأي جمهور أهل السنة وعامة العلماء، والآخر رأي عامة المعتزلة والقدرية وأبي اسحق الاسترابا ذي من علماء الشافعية وأبي بكر الرازي من الحنفية، والدكتور السكري يرجّح الرأي الأول الذي يرد فيه أنّ للسحر حقيقة ثابتة بنصّ القرآن الكريم والسنة النبوية المطهّرة وله تأثير في إيلام الأجسام وإتلافها نتيجة محاولة النفوس الخبيثة لأقوال وأفعال ينشأ عنها أمور خارقة للعادة. وأما الرأي الثاني فانه يرى أن السحر مجرد تخييل وتمويه وأن ما يقع منه محض خيالات باطلة وتضليل وأنه من أبواب الشعوذة فلا تأثير له إذاً البتة لا في مرض ولا قتل ولا حلّ ولا عقد وإنما هو تخييل لأعين الناظرين ولا حقيقة له سوى ذلك، ويتفق معهم في هذا الرأي من العلماء المحدثين الامام محمد عبده وتلميذه الشيخ محمد رشيد رضا وغيرهما. وعلماء الزيدية وأبو بكر الرازي من الحنفية يرون: أنه لا تأثير للساحر إطلاقاً وليس له دخل وإنما التأثير من الله تعالى فحسب، وقد قدّمنا أنه خلاف شكلي، لأن الزيدية يعترفون بتأثير السحر ويرتبون على الساحر أحكاماً "(27).

وقد أتيح لي أن أطّلع على بعض كراريس السحرة في هذا العصر فوجدت أن معظمها ينصبّ اهتمامه على العلاقة بين الرجل والمرأة. وكثيراً ما ترتاد النساء السحرة بهدف توثيق المحبة بينهنّ وبين أزواجهنّ أو صرف اهتمام الأزواج عن نساء أخريات قد تكون الضرّة أو الشقيقة وسواهما من بينهنّ. وقد تلجأ بعض النساء إلى الساحر أو الساحرة بسبب رغبتها في الحمل وفي بعض الأحيان في إنجاب الولد دون البنت. وربّما يهرع الإنسان إلى الساحر بسبب مرض عضال ولا سيما أمراض الجهاز العصبي.

ومن غريب ما قرأته عن جلب المحبة باستخدام زيتون بن إبليس، ولم اسمع بأن لابليس ابناً بهذا الاسم إلا في كتاب " تسخير الشياطين في وصال العاشقين " لمؤلفه عبدالفتاح السيد الطوخي الذي يصف نفسه بـ(الفلكي) إذ يورد وبأسلوب السحرة التعجيزي " تأخذ سراجاً جديداً من طين الفخار الغباري وتكتب هذه الطلاسم الآتية 8737881 997716 13 هاروت وماروت أجب، بأمره بكذا 1178877 3388 ع 13117 ع 11 هاروت وماروت و اخطف يا أحمر بكذا عـــ1111811 6332 111 111لا هاروت وماروت عجل يابرقان بكذا طـــ ط 313 لا 1 111188 88 لا حيث تكتب هذه الطلاسم والأسماء علىٍ خرقة جديدة من الكتان الأبيض ثم توقدها في قطران وزيت حارٍ من السلجم واتلُ القسم خمساً وأربعين مرة في كل ليلة مدة ثلاث ليال وتحضر أيضاً المقل الأزرق والميعة الناشفة والميعة السائلة وقشر العنبر الأحمر واللبان الذكر واللادن، فتعلم أن العون قد حضر فاطلب استخدامه واقبل شروطه (شروط الساحر الغريبة) فانه يجيبك إلى ما تريد وهو يتصرف في جلب النساء للرجال بالمحبة والمودة وفتح الأقفال وتسليط النار على دور الأعداء، والغرائب مثل إظهار الشمس بالليل والقمر بالنهار. .. "(28) والغرائب الأخيرة تقع في باب الهلوسة وافتقاد المنطق وتحدّي منجزات الذهن البشري، ويبدو تحقيق الطلبات المذكورة مستحيلاً مما يسهّل للساحر أن يبرر الفشل المحقق لهذا السحر.

ويشار فِي بعض كتب السحر إلى باب عقد المرأة والمقصود به حجبها عن الرجال جميعاً بعزيمة السحرة حيث يرد في هذه العزيمة: دكائل > بمائل > رصائل > حبائل > معائل > بدائل > اسائل > توكلوا يا خدّام هذه الأسماء واعقدوا فلانة بنت فلانة عن جميع الرجال وأن تغوّرها تغويرا"(29). وهذه العزيمة مشفوعة بخاتم يتضمن حروفاً وأرقاماً وعلى النحو الموضح في هذا الشكل :

6	هـ	ي	
ح	هـ	1	3
عـ	ج	هـ	ك

ولا أحسب أن ثمة صلة بين هذه الحروف والأرقام والأشكال وما ذكر من هدف غريب لهذا السحر.

وتدخل قراءة الكفّ في إطار مثل هذه الممارسات السحرية، ويمكنك أن تجد في المكتبات كثيراً من الكتب التي تتصدر غلافها الأمامي كفّ كبيرة وهي تتناول أسرار الإنسان المسجلة على كفّه ومستقبله وأقداره – على حدّ اعتقاد هذا النمط من السحر – وعبر خطوط يده التي تقسم عند بعضهم إلى سبعة أقسام وهي " 1- خط القلب 2- خط الرأس 3- خط الحياة 4- خط القدر ويدعى أيضاً خط زحل 5- خط الشمس 6- خط عطارد 7- الجذور وهي تبدو واضحة في أسفل المعصم حين تثني اليد "(30). ومنهم من يقرن الأصابع ببعض الكواكب " يبدأ العدّ في اليد اليمنى ابتداءً من اليمين: 1- الابهام: إصبع فينوس 2- السبابة: إصبع جوبيتر (المشتري) 3- الوسطى: إصبع زحل 4- البنصر: إصبع الشمس 5- الخنصر: إصبع عطارد "(31).

وتغيظك ثقة ما أطلق عليه الكتاب: الدليل الصغير لقراءة الكفّ إذ يرد على سبيل الاستدلال " الرجل ذو الهيئة الإدارية: له يد ضيقة طويلة، خط الحياة يحيط بمرتفع فينوس، السلامية الثانية للابهام أكثر طولاً من السلامية الأظفرية بعض الأخاديد على الابهام، الأصابع ذات نهايات مخروطية..الطبيب الجراحي: السلامية الثانية للسبابة متينة وأكثر طولاً من الأصابع الأخرى، اليد ملعقية الشكل..المهندس: يد مربعة، ونهايات ملعقية عند الاصبع الوسطى، ويد طويلة تشير إلى طبيعة حالمة !! ويد عريضة تشير إلى رغبة في العمل في الهواء الطلق لا في المكتب"(32). وهذه الأوصاف للكف وخطوطها هلامية الشكل وغير دقيقة، ولو عكست مثل هذه الأفكار على أكفّ الناس بهدف تحديد مهنهم ومستقبل أيامهم لبدت ضرباً من الوهم والتضليل والاسفاف.

ومن الطريف أن نذكر ان بعض علماء الفولكلور الأوربييّن يؤكدون على أنّ عدد الساحرات هناك وعبر الأجيال أكثر من عدد السحرة الرجال. وانّ الساحرات الشابّات يربو عددهنّ على الساحرات العجائز ودليله على هذا إن آخر ساحرة أحرقت في همبورج كانت خادمة صغيرة. ولعل جان دارك الفرنسية الثائرة التي أحرقت بتهمة السحر خير شاهد على هذا (33). وليست لدينا معلومات مؤكدة عن عدد الساحرات أو السحرة في عالمنا العربي بيد أنهم ينتمون إلى الأصل ذاته في التعامل مع الحقائق الكونية. فالسحر جذر راسخ في الذهن البشري ولا يتخطّاه الإنسان بسهولة إلا إذا تسلحّ بالدين القويم والمنطق العلميّ كليهما، وآمن بأن تلك المرحلة (مرحلة السحر) ينبغي أن يغادرها العقل البشري السويّ.

وليست هذه الرواسب السحرية حكراً على المجتمعات النامية – كما تسمّى مجتمعاتنا باللغة المهذّبة – بل انّ أرقى المجتمعات تجد فيها ما يحيّرك فمن يقود آخر مبتكرات (التكنولوجيا) كأن يقود أحدث طائرة أو يدير جهاز (الكمبيوتر) باقتدار قد يكون في الوقت نفسه من أشدّ المعتقدين ببعض مظاهر السحر ورواسبه وبقاياه كالتطيّر من شكل معين أو حيوان أو طائر أو صوت أو لون وكقراءة الكف وقراءة الفنجان والسعي إلى قراءة الأبراج المرتبطة بالنجوم ومساءلة الرمل والحصى عن مصير الإنسان ومستقبله. ولكنّ ظاهرة السحر تكون بالضرورة أكثر تركيزاً في الأوساط المتخلفة والفقيرة نظراً لوعود السحرة وأخيلتهم تلك التي لا يمكن تحقيقها على صعيد الواقع وإذا ما تحقّق بعضها فانّ ذلك محض مصادفة لا غير.

وإذا كان الساحر يدّعي انه ينظر إلى غياهب الغيب ومجاهيل المستقبل فيكشفها أمام ناظريك فانّ الدين يؤكد لك انّ هذا مما لا يمكن أن تنسبه لبشر. وليس أدلّ على ذلك من الآية الكريمة " قل لا يعلم من في السموات والأرض الغيب إلا الله"(34). ومن هذه النقطة وسواها يحصل التضادّ الحادّ بين الدين والسحر.

وإذا كان لا بدّ من تقسيم آخر للسحر غير التشابهي والتلامسي – فانّ السحر قد يقسّم إلى سحر نظريّ وآخر عمليّ. يكون الأول أسلوب تفكير في حين أن الثاني يأخذ طابعاً عملياً إذ تصاحبه بعض الحركات الجسدية وفيما يشبه الرقص فضلاً عن الأصوات المسجوعة المغناة التي غالباً ما تكون بدون معنى. ويبدو أنّ الجزء النظريّ من السحر جاء من تشظّي الأسطورة وبقاء بعض منطلقاتها وركائزها في أفكار الناس ومعتقداتهم. وأمّا الجزء العمليّ فهو سليل الطقوس السحرية التي تصاحب الأسطورة وتؤدي إلى تحقيق أهدافها كاستنزال المطر أو حجبه فيما ذكرناه سابقاً.

وقد نستطيع أن نقسّم السحر إلى سحر أبيض وآخر أسود وعلى غرار تقسيم جيمس فريزر إلى السحر الإيجابي والسحر السلبي(35). ويأتي اللون الأبيض هنا ليس قريناً للخير على وجه الإطلاق مادام الساحر يتكئ على الايهام والتزييف. ومعرفة الحقائق على مرّ العصور

أفضل من التمسك بالأوهام والأكاذيب. بيد أن ثمة حالات من السحر لا تضرّ كأن تسعى زوجة جاهلة إلى تعزيز علاقتها الزوجية بأن تقصد الساحر بهدف الحصول منه على رقية سحرية للمحبّة الأبدية. وإذا لم يعطها الساحر أو الساحرة بعض ما يؤكل أو يذاب في الماء ممّا يترك أضراراً صحية بالغة حيث قد تكتفي بالكلمات والبخور والأدعية التي لا ضرر منها. وبعض رقي السحرة تتخذ شكل الخطوط والرسوم التي تشبه رسوم بعض البنيويين في وسطنا الأدبي. وربما اعتمدت الرقية على عبارات غامضة وكثيراً ما تكون مسجوعة وثقيلة على السمع ومتنافرة كي تؤدي غرضها، وربما أقيمت في مكان شبه مظلم وفي جوّ خاص تسود فيه الرهبة الضرورية لانجاح السحر مع رائحة البخور التي تملأ المكان.

ويمكن أن نصف قراءة الأبراج في الصحف والمجلاّت بأنها سحر أبيض. على أن لا يأخذها الإنسان على أساس أنها حقائق بل إنها مّما يستثير الهمة ويدعو إلى التفاؤل من أجل غد أفضل وعلى أن تصاغ لهذا الهدف وليس لسواه.

وعلى الرغم من العنوان التجاري لكتاب " قراءة الكفّ والفنجان وعلم النجوم " لمؤلفه إبراهيم محمد الجمل إلا إنّي وجدتُ المؤلف حذراً فيما عرضه من أفكار بشأن الأبراج خاصة " وتنقسم دائرة الفلك وهي دائرة وهمية إلى إثني عشر برجاً أو بيتاً، طول كل منها 30 درجة ويبدأ البرج الأول منها من درجة الصفر فانّ برج الحمل وهي الدرجة التي تبدأ فيها الشمس دورتها السنوية اعتباراً من الحادي والعشرين من مارس من كل عام وهذا اليوم ثابت دائم لا يتغيرّ بتاتاً مع السنين. وكان من نتائج اختلاف سير الكواكب في البروج أن لا نجد فرداً واحداً في العالم لم تقتصر أوصافه وأخلاقه وصفاته على صفات وميّزات برج واحد أو كوكب واحد فقط تجده مجموعة من صفات ثلاثة أو أربعة كواكب أو أكثر منها من يغدق عليه حسناته ومنها من يصبّ عليه سيّئاته ولذا لا يخلو أيّ إنسان في الوجود من بعض نواحي النقص أو العيوب. ..... وقد تتحوّل حياته إلى حياة أخرى وينصرف إلى مزاج من نوع خاص لظروف طارئة ولحياة أخرى ونفسية جديدة.. .. ألستَ معي بأنّ عقلاء البشر يضعون أمامهم أحياناً بعض ما يرونه عيباً كبيراً فيجاهدون أنفسهم للخلاص منه ودوماً يستطيعون ويتخلصون فأين التأثير الكوكبي إذن ؟؟"(36) مما يدل على أن المؤلف كان هدفه أن يدين هذا الحسم بشأن انتماء الإنسان بالضرورة وعلى حدّ اعتقاد هذا النمط من الوهم لبرج معيّن تنطبق أوصافه على حشد من الناس المولودين بتاريخ معيّن بحيث يتوحدون بأوصافهم وأقدارهم ومستقبل أيامهم !

ولا يدخل السحر القائم على خداع البصر فيما ذكرناه. إن بعضهم يستطيع أن يبهرك وأن يضلّلك بخفة يده وسرعة بديهته فيسحرك على مستوى معنى اللفظة المعجميّ.

ويظلّ الجزء الأسود من السحر هو الأكثر طغياناً وأذىً. وتأتي خطورة السحر أحياناً حين يمزج الساحر ممارساته السحرية بشيء من الدين كأن يلجأ إلى الأدعية وأسماء الأنبياء والأولياء كي يعطي سحره سمة القداسة. فان رفضته رماك بمهاجمة المحرّم وإن قبلته فانّ عليك أن تتنازل تماماً عن معطيات العقل البشري الحضاري ومنجزاته. ولكنّ الحدّ الفاصل بين السحر والدين يظلّ في غاية الوضوح.

وكثيراً ما كان السحر أداة بيد الأذكياء يصرّفون به أمور عيشهم أو يتقرّبون

به إلى الأغنياء والمتنفّذين، مثله في ذلك مثل العلم الحديث الذي قد يضلّ سبيله الخيّر فيكون أداة أكثر سوءاً من السحر وأوسع شرّاً. أليست القنبلة الذرية والهايدروجينية وسواهما من مبتكرات العلم الحديث ؟ ومن المؤكد إن ذهن الإنسان على وجه العموم – وينطبق هذا على إنسان هذا العصر – ليس منطقياً على الدوام وإلا لعمّ السلام والرخاء ربوع هذا العالم ولاستغنى الإنسان عن الحرب والصراع بل ان الذهن البشري كل مركب معقّد ينطوي على متناقضات لا حصر لها. ذلك أنه ماضٍ ممتدّ إلى آماد خلتْ لم نستطع تحديدها علّى وجه الدقة وذلك الارث من الأفكار قد يثقل كاهله ويشدّه إلى الخلف " أن الإنسان الحديث مزيج عجيب من ميّزات مكتسبة على مدى عصور طويلة من تطوّره العقلي. وهذا الكائن المزيج هو الإنسان ورموزه التي علينا أن نتعامل معها.

إنّ الشكوكية واليقين العلمي يوجدان في داخله جنباً إلى جنب مع التحيّزات القديمة والعادات المهجورة للفكر والشعور، وسوء الفهم العنيد والجهل المطبق"(37). بيد أن المحصلة النهائية لكلّ هذا هو الاطّراد في التقدّم باتجاه نوافذ أوسع للفهم سواء أكان هذا الفهم لدخيلة الإنسان وسريرته أم للعالم الخارجي من حوله. وما من شك في أنّ الجهد الواعي والفهم المتقصّي لظاهرة السحر قد يساعدان على التخلص منها فهي مرحلة مرّت وينبغي أن نفهم بعض رموزها الباقية التي قد ترتدي ثوباً جديداً أو تتخفى تحت أقنعة مختلفة.

وليس من الضروري أن نصدّق ما اعتقد

الهوامش

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (س ح ر).
(2) نفسه، مادة (س ح ر).
(3) د. أحمد أبو زيد، تايلور، دار المعارف بمصر، القاهرة 1957، ص 98.
(4) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة د.أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1971، ص 79.
(5) فريزر، الفولكلور في العهد القديم، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1972، ص26.
(6) فريزر، الغصن الذهبي، ص 104.
(7) فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا، دار مكتبة الحياة، بغداد 1960، ص 25.
(8) ألكزاندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة : رشدي صالح، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967، ص 444-445.
(9) د. أحمد أبو زيد، تايلور، ص 93.
(10) نفسه، ص 93.
(11) ليفي بريل، العقلية البدائية، ترجمة د.محمد القصاص، مكتبة مصر، القاهرة د.ت.ص20
(12) د.أحمد أبو زيد، تايلور 89.
(13) نفسه، 87-88.
(14) نفسه، ص 90.
(15) شوقي عبدالحكيم، أساطير وفولكلور العالم العربي، مطبعة روز اليوسف،القاهرة 1974، ج1ص 180
(16) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، عالم الكتب، بيروت د.ت. مادة (س ن ح) ومادة (ب ر ح).
(17) د. محمد عبدالمعيد خان، الأساطير والخرفات عند العرب، دار الحداثة ط3، بيروت 1981، ص 28-29.
(18) ينظر : د.خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة ط2، بيروت 1980، ص 78-79.
(19) نفسه، ص 78-79.

به بعض علماء الانثروبولوجيا من أن السحر مرحلة أولى مرّ بها الذهن البشري تلاها الدين فالفلسفة فالعلم الذي يشكل آخر هذه السلسلة. إنّ مثل هذا التنظير تبسيط مخلّ لأنشطة مهمة في تاريخ الإنسان ومن الصعب البرهنة على صحة هذا التسلسل لا سيما أنه قد يستثير غيظ علماء الدين والدنيا على حدّ سواء. في حين إن لدينا الدليل على أن كل هذه الأنشطة أو معظمها توجد بطريقة وبأخرى في المجتمع الواحد. بل لا نبالغ إذا ما قلنا إنها قد تتعايش في ذهن إنسان واحد. وبعد فقد سجّل القرن العشرون الذي شهدنا خاتمته كثيراً من منجزات الإنسان الحضارية إذا ما استثنينا أخطاء الحروب وحماقاتها ولا سيّما الحربين الكونّيتين وسواهما من الحروب المتفرقة.

لقد اقترب الإنسان في عصرنا هذا – وهو يدشن قرناً ميلادياً جديداً هو القرن الحادي والعشرون – من قلب الأشياء وعرف جوهرها. وما يزال العلم يعد بإنجازات أبعد إذا ما استمرّ النموّ الذهني والتقني المدهش. وإذا لم يقع ما ينهي هذا الإنجاز كنفاد مصادر الطاقة أو كارثة الحرب الذريّة فانّ إنسان المستقبل سيلتفت إلى أساليب تفكيرنا اليوم على أنها ماضٍ ينبغي تجاوزه تماماً كما نصف اليوم تفكير الإنسان الأول على أنه غير منطقيٍ وزائف.

(20) سورة الفلق، آية 4.
(21) د. محمد عبدالمعيد خان، الأساطير والخرفات... ص 44-45.
(22) د. فوزي رشيد، الشرائع العراقية القديمة، دار الحرية، بغداد 1973، ص 89.
(23) الفيروز آبادي، القاموس المحيط مادة (س ح ر).
(24) محمد فؤاد عبدالباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار إحياء التراث، بيروت 1945، ص 346.
(25) سورة الأعراف، الآيات من 113 إلى 119.
(26) ورد في سورة الشعراء قوله تعالى " فألقى عصاه فاذا هي ثعبان مبين " الآية 32.
(27) د.عبدالسلام السكري، السحر بين الحقيقة والوهم في التصوّر الإسلامي، الدار المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة 1409هـ -1989، ص 46-47.
(28) عبدالفتاح السيد الطوخي، تسخير الشياطين في وصال العاشقين، المكتبة الشعبية، بيروت، دون تاريخ، ص130.
(29) نفسه، ص 152-153.
(30) أدريان ده بارول، ترجمة : عمر النيحاوي، هيثم سرية، تقديم : وليد ناصيف، قراءة الكف، دار الكتاب العربي، دمشق، دون تاريخ، ص 9.
(31) نفسه، ص 8.
(32) نفسه، ص 118 – 122.
(33) ألكزاندر كراب، علم الفولكلور، ص448.
(34) سورة النمل، الآية 65.
(35) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ص 139.
(36) إبراهيم محمد الجمل، قراءة الكف والفنجان وعلم النجوم، دار المطبوعات العربية، بيروت 1988، ص 94-97.
(37) كارل غوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، ترجمة : سمير علي، دار الحرية، بغداد 1984، ص 122.



مظاهر من الاحتفالات

واحة جانت نموذجا

احتفالات الخاصة في بلاد الطوارق

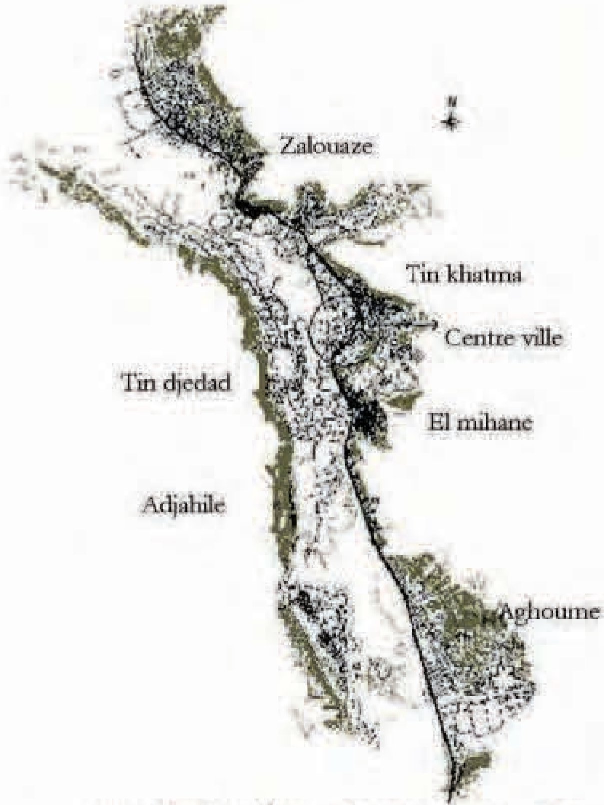


مريم بوزيد - تصوير: شبابو الحسيني
الجزائر

ما يميز هذه الإحتفالات لدى مجتمعات «الطوارق»(1) هو كونها تقتصر على المجموعات التي تسكن القصور دون غيرها من الجماعات ذات الثقافة الرعوية البدويّة، فهي ترتبط بالجماعات الحضريّة الذين يفضلون إطلاق عبارة «كيل آغرم» على أنفسهم عوض لفظة «طوارق» (تعني لفظة «كيل» في لسانهم بـ أصحاب أو أهل و «آغرم» بمعنى القصر، وتصبح العبارة المحبّبة لديهم هي أصحاب القصور أو القصوريّة).



خريطة توضيحية لحدود منطقة الأزجر



مخطط مدينة جانت مع ظهور الأحياء الحديثة نسبيا

ولهاته القصور حكايات وأساطير تنكّر بتأسيسها المرتبط بالدمار والفناء المتكرّر الذي يلاحقها لولا شفاعة من الله بواسطة أصحاب الحكمة والكرامات من أوليائه.(2) هذا بالاضافة إلى ما تختزله هذه الاحتفالات من ظواهر اجتماعية وتاريخية وثقافية، فضلاً عن الظواهر السياسيّة حيث يُتّخذ فضاء الاحتفال وزمنيته كذريعة لصدّ شبهة التهم عنهم .. شبهة الشّرك والعودة إلى الجاهليّة، وما يرتبط بها من ظواهر كغيرها من الطقوس والشعائر.

وهذه الإحتفالات حوصلة التاريخ الإجتماعي والإقتصادي والفني لهاته المجموعات، فهي تنقل لنا تاريخ اللباس والحليّ والاستهلاك وتاريخ العلاقات الاجتماعية والمصاهرات والتحالفات السياسيّة .

واحـة جـانت وقصورها

ستقتصر هـذه الـدراسـة عـلى احتفالات الخاصة بمنطقة «جانت» إحدى الواحات الهامّة ببلاد «الآزجر»(3)

وهذا الأخير عبارة عن إقليم واقع بين خطيّ عرض 21 و29 شمالا وخطي طول 6 و12 شرقا. يحدّه «الأهقّار» غربا وحمّادة «تنغرت» شمالا، و«تنيري تفساسات» وهضبة «الجادو» جنوبا، ومرتفعات «تادرارت» وعرق «مرزوق» شرقا.(4)

وجانت عبارة عن مجموعة من الواحات(ثلاث واحات) تقع أقصى الجنوب الشّرقي للجزائر، يحدّها شمالا «ان امناس» وشرقا مدينة «غات» بليبيا، وغربا مدينة «تمنغست (منطقة حدوديّة مع المالي) آهلة بدورها بالطوارق. وتبعد جانت عن مقر العاصمة الجزائر بحوالي 2300 كم. وتوجد بها ثلاثة قصور قديمة متوزّعة على ضفتي الوادي «آجريو»(أي البحر)، فعلى الضفّة الشماليّة منه يوجد قصر «زَلْوَاز»، وإلى الجنوب من هذا القصر يوجد قصر «الميزّان» أو «الميهّان» بينما يوجد قصر «آجاّهيل» على الضفّة اليمنى من الوادي.

وبكلّ قصر من القصور الثلاثة، توجد مجموعات سكانيّة قبليّة ذات أصول متباينة، ففي «زلواز» توجد مجموعات «كيل اجيف» و«كيل تربونة» و«كيل آرابن»، وبقصر الميزان توجد مجموعات «كيل تُغورفيت» و«كيل آجدل» و«كيل تمقلين»، بينما تعمّر قصر «آجاهيل» مجموعات «كيل درون» و«كيل تجيريت» و«كيل بري» و«كيل تمالك». وتجدر الاشارة إلى أنّ مجموعات القصر الواحد تربطها علاقات متصارعة رمزيّا، بسبب الولاء الرمزي للقبائل السّائدة (6)، والذي يعبّر عنه برموز تنقش على الجمال وأطباق الطّعام ومحفورة بالحديد والآلام في ذاكرة النّاس.

يقتصر الاحتفال على قصري <<زلواز>> و<<الميزان>> بينما ينتقد سكان قصر <<أجاهيل>>ممارسة هذه الشعيرة لأنها تتنافى والعقيدة الصحيحة، لما فيها من بدع وتجاوزات، كالاختلاط مثلا. كما ينتقد آخرون هذه الشعيرة لكونها عيداً بكلّ معاني الكلمة، أي أفراح واستعراضات.

«سبيبــة» وطقس البدء

وقد ارتبطت هذه الاحتفالات بالمجتمعات المغاربية بمرجعيّات دينيّة حاسمة في مسار عقيدة التّوحيد، فبينما يرجع «كيل جانت» احتفالاتهم إلى انتصار النبيّ موسى على فرعون وجنده، نجد أنّ المراكشيين وسكان ورزازات (7) ومن خلال ذلك يهللون لنجاة ابراهيم الخليل من نار المشركين، فإذا حضرت المياه في احتفالات الأوائل «طوارق جانت» متمثلة في فضاء الوادي، فإنّ الشّعالة وألسنة لهبها تنير ليالي المغاربة وهم يقفزون عليها، ويتمّ التغلّب على الأمواج العاتية والنيران المتأجّجة بقوّة الشباب، وحنكة الضّاربين على الطّبول ونجاعة وفتك الكلمات المغنّاة.

اختار الجانتيّون(سكّان جانت) أن يرتبط احتفالهم بمصر الفرعونيّة، ولرمز انتصار التوحيد على الشّرك والعدل على الظلم والقوة والجبروت، ويشار إلى العلاقات «التاريخية» المفترضة أو الموجودة بين «كيل جانت» ومصر بواسطة أساطير الأصل تارة وأساطير أصل الزراعة تارة أخرى، والقول في الأخير بأنّ أصل الاحتفال قدم من مصر، فالكلّ يرتبط بالكلّ في تلاحم يفضي إلى أنّ امرأة من مجموعة <<إجيف>>(8) هي التي أدخلتها إلى جانت، باعتبار أن أصل «كيل جيف» من مصر، وأنّ جدتهم الأولى مصريّة.(9) فإذا كانت مصر مصدراً للزراعة ، فهي مصدر للفن والإحتفال الشعائري ، ولقد كانت هذه شعيرة أصل الثقافة الزراعية والاستقرار في مقابل ثقافة البداوة والترحال، غير أن المجتمعات



النساء لحظة المشاركة

قد تطورت وتشابكت وازدادت الشعيرة تعقيدا، وأصبحت كلّ مرحلة منها تعبيرا عن حالة تاريخية وأخرى اجتماعية و غيرها من الحالات التي نحاول أن نقف عندها.

مراحل هذه الشعيرة

وهي تعد من الشعائر الاحتفاليّة الغنائية التنافسية، حيث يتقابل قصري

<<زلواز>> و<< الميزان>> مدّة عشرة أيّام وبكل دلالات الفرح والابتهاج والمعاناة أيضا

تمر هذه الاحتفالات بمرحلتين كبيرتين هما:
مرحلة «تمولاويـن» ومرحلة «سبيبة تللين» ولكلّ مرحلة محطّاتها الطقوسيّة الصّارمة، كما سنفصّل في ذلك.

3. 1. مرحلة تمـولاوين

تعد «تمولاوين» في هذه الحالة تحضيرات على كلّ المستويات، الماديّة منها: كاللّباس والحليّ للرجال والنساء، والآليّة: تحضير آلات الإيقاع «قنڤاتن» والسيوف. وهذا ما يطلق عليه بـ<<تمولاوين>>، أي المدح والثناء، من الجذر تمل، تمال تمولاوين، في مقابل ذمّ الآخر وهجوه وتقريضه (شعرا وغناءا). فتمولاوين هي مدح الشخصيّات المرموقة اجتماعيّا والتي تشكّل جزءا هامّا من الفاعلين في الشّعيرة من راقصين (تشيرالنصوص إلى شخصيّات مثل «بركا» و«أوخا» و«كازا»...)، كما يمدح الشّباب المجنّدين للشعيرة وروحها وقوّتهم في التغلّب على الخصوم والشّابّات بالمثل، كما تمدح المحرّكات لهذا الاحتفال وهنّ الضاربات على الطّبول وتبيان الاعجاب بمختلف الألبسة الرمزيّة والأقمشة وزينة الرّأس والحلي. وهذه المرحلة تنشطر بدورها إلى ما يسمّى بـ«تامولي ت انـضـرّت أو ت أنـدوكّـت>> بـمـعـنى المـدح والـثـنـاء الأصـغـر، و<<تـامـولـي ت مـقـرت>> أي المـدح الأكـبـر، ويـتـم ذلك في أفضية حميمة، أي بمحاذاة كل قصر، وتحت أنظار وأسماع أهله، بعد صلاة العشاء.

كما تعتبر «تمولاوين»، بشقيها الصغرى والكبرى، فضاءا لاستحضار الحالة النفسيّة والمعنويّة الشعريّة التي تمارسها شيخات الأداء «تمغارين ن آڤاي» لتلقين الشّابّات لتحضيرهنّ لليوم الحاسم ولحمل لواء الشعيرة واستمراريّتها. فهكذا يتمّ الحفظ والتّواصل وتشكيل الذّاكرة التي لا يجب أن تنسى وإن غابت عنها المعاني ومختلف الدلالات المرتبطة بهذا العيد (لدى الشباب الذي يأخذ الأمور في كثير من الأحيان على محمل الهزل لاالجدّ).

تُفتتح «تمولاوين» بسماع آلة «أمنيني» حيث تسبق سيّدة هذه الآلة الضاربات الأخريات على «قنڤا» ثمّ يتبعنها أربع أربع (والطريقة المثلى للتتابع أن يصبح إمنيني كالنّجم محاطا بأهلّة وهي قنڤاتن بكلّ أشكالها وأصواتها وتدرّجاتها) فأمنيني آلة إيقاعيّة أصغر حجما من قنڤا، لكنّه يحظى برمزيّة كبيرة، من حيث الرنّة وحلاوة الصّوت ودقّته: ينقرعليه بضربتين أو نقرتين بواسطة المضرب:» تقوربات»(10) بينما تنقر ضربة واحدة علي باقي «قنڤاتن»: يطلق على الصّوت النّسائي الجميل عبارة: تنّيد إمنيني، تمّنيني. فكلّما زادت دقّة إمنيني وحدّته علا شأنه، وكلّما ثقل قنقا صنعا ازدادت حلاوة نقراته. حريّ بنا أن نذكر بأنّ فضاء «تمولاوين» تؤسّسة الضّاربات على «قنڤاتن» بينما فضاء سبيبة تللين تؤسّسه المؤديات، أي «شيت آڤاي».

وإن تميّزت الأيّام الأولى بنوع من الفتور على كافّة المستويات، فإنّ ذلك لايسمح به، يـوم المـدح الـصـغـيـر<<تـامـولـي ت انـضـرّت حـيـث تـبـدأ المـؤديـات في التوافد، فتتعزّز الصفوف بشيخات الأداء « تمغارين ن آڤاي» عوض الهاويات أو

من ليست لهنّ الملكة الشعريّة والأدائية، كما يمكن ملاحظة تغيّرات كبيرة على كلّ المستويات: تتغيّر الهيئة والأصوات والرقصات والذهاب والإياب بين القصرين.(11) لمعرفة أيّ القصرين سيكون له الريادة يوم تللين، ومن أبلى بلاء حسنا على كافّة المستويات.

في هذين اليومين تنظمّ الصفوف ويحكم إغلاق «أبتول» أي وسط الفضاء الشعائري وتتلاحم وتتكاثف المؤديات وتصطفّ كتفا لكتف للأداء المحكم الجزل ولإبراز الأغاني ذات النفس الطويل، والتي مطلعها:

تردّد نساء «زلواز» :

يالليلي يالله يالليليو
يالله مادادو يالله آوخا
نطلب من الله العليّ القدير
أن يعطينا النفس لحضور الجمع
لرؤية «كورا»(12) البرّاقة كالسّراب
ولرؤية الرجال الأقوياء خلف الأقنعة

يأتي ردّ نساء " الميزان" :

يالليلي يالله يالليليو
يالله مادادا يالله أوخا
نطلب من الله العليّ القدير
أن يمنحنا النّفس لحضور الجمع
لرؤية "كورا" تبرق كالسّراب(13)

يعد الغناء على هذا النحو تجربة نسائيّة محضة، وممارسته حكرا عليهنّ، فهنّ يتعارفن فيما بينهنّ جيّدا، ويتقاسمن يوميّا الهموم والتّجارب والتّاريخ.

كما يمكن ملاحظة، أثناء تمولاوين، طقوس ومراحل هي لبّ الاحتفال كمرحلتي <<تقفار>> و <<تكسين>> و <<أغلاي ن رتاي>> مرحلة تقفار أثناء تامولي الكبرى) وفي كل مرحلة من هذه



المراحل، وأثناء الدورات التي يقوم بها الراقصون والضّربات على الطبول، تتكرّر المقاطع نفسها :

هيلا ايلا مالو سبيبة
لامالو بسم الله سبيبة

ويتطوّر الإيقاع بعد ذلك مع تطوّر ونضج الكلمة والصّوت.

2.3 مرحلة – تللــين

هنا يضاف اسم <<تللين>> وهو اسم أحد البساتين بالواحة والذي يتبع قصر <<زلواز>>، أو إضافة اسم دوغية، وهنا نجد عبارة «أزل وان دوغية» أي يوم دوغية، وهو اسم بستان من بساتين قصر «الميزان»، وهذا للدلالة على اليوم الفصل بمجرى الوادي «تغزّيت» هذا الفضاء المحايد بين القصرين والذي تتمّ فيه المنافسة بين «كيل زلواز» و«كيل الميزان» وبحضور المتتبّعين من كلّ مكان بالواحة وخارجها.

في هذا اليوم ينفجر فضاء «تمولاوين» الحميمي ويتمدّد (الذي كان بتفريريت، أوخيلا، بالنسبة لقصر زلواز، ودڤ الزاوية بالنسبة لقصر الميهان أي الميزان) ليصل إلى الوادي «آجريو» بتغزّيت، بمحاذاة «تللين» و«دوغية» أو «لوغية» كما يطلق عليه كذلك.

قبل دخول الضاربات والراقصين على «ڤنڤا» يدخل «أبتول» (وسط فضاء الشعيرة) شيوخ ذوو خبرة فلكلّ قصر شيخه والقائم عليه، و<<شيت أڤّاي» أي المؤديّات، كلّ صفّ من جهة قصره متقابلات وهنّ واقفات، فيبدأن بالتصفيق، و الوقوف شرط ضروري كلون غنائي مثله مثل «آليون»(14) يشترط من مؤدياته الوقوف، فالوقوف هنا حالة طقوسيّة، لذلك تستخدم عبارة: اكنت تسولت، عكس الألوان الأخرى التي يطلب من مؤدياتها قائلين: أكنت إزلاين.(15) (مثلا ازلاين ن امزاد أو ازلاين ن تندي). ثمّ فيما بعد يخترق الراقصون رفقة الضاربات على «ڤنڤاتن» فضاء الشعيرة، وقبلها كانوا خارج آبتول، وهذا الاسراع في الحركة والانسجام بين الشباب الراقص والضاربات في إتّجاه الفريق المنافس هو ما يطلق عليه «تنــفار»، وهي مرحلة إفتتاح الشعيرة واختتامها. وتنفار من الجذر «نفر» بمعنى انصباب الواحد في الآخر، كما يطلق على النّهر الذي يصبّ في نهر آخر(16) .

أمّا مرحلة «تكمسين»، فيشترط في مشاركتها العرض أن تكون تلك التي يطلق عليها: «تايلالت» أو تان كورا» أو «تان آلشّو» وكلّها مستوردة، أو مجلوبة من بلاد السّودان، أي النيجر، نيجيريا. و«تكمسين» جمع «تكمست» وهي دراعة ذات أكمام عريضة مفتوحة الجانبين، مخيطة في الأسفل مقدار شبر أو شبرين.

تأتى بعد ذلك مرحلة آغلاي ن وتاي أو دوران العام، و«أغلاي» أى الدوران، وأوتاي أى السّنة بتماهق لغة كيل جانت والآزجر والأهڤّار، وإن وجدت إختلافات بين



النساء لحظة المشاركة

صواتة الأزجر وتلك الخاصّة بالأهقّار. ويصبح المعنى الحرفي لأغلاي ن وتاي هو «دوران العام». و«أمغلاي» هو فعل الدوران حول السّنة، أي اكتمال العام وانقضائه ودخول عام جديد، ويعبّر عن ذلك طقوسيّا بتقابل راقصي زلواز وراقصي الميزان وكلّ فريق يعمل على تقاطع السيوف إثنين إثنين مع الرّقص بتأنّي.

تتمّ هذه المرحلة والمراحل المتبقيّة، كمرحلة «تكمسين» د «لشّان»، ومرحلة «آغلاي ن وتاي»، تحت أداء المقاطع نفسها، التي ذكرناها سابقا:

هيلا إيلا مالو سبيبة
لمالو بسم الله سبيبة

وفي كلّ مرحلة يفتح هذا النّص على مقاطع أكثر خفّة وحماسا مثل:

ينّا ينّو هريلي آهيلا ريلي
ينّا ينّو هريلي آهيلا ريلي

وهذه المقاطع، الافتتاحيّة لم نجد لها معنى، لحدّ الآن.

فعندما تدخل مؤدّيات قصر من القصرين المتنافسين، أولا قلب فضاء الاحتفال أي



يغتاظ المحتفلون والمتفرجون من القصر الذي تأخرت مؤدياته في الولوج للوسط ويتشاءمون، لأنّ ذلك يدل، حتما على أنّ النّصر سيكون حليف المبادرين الأوائل، دون شكّ، أي فوز قصر الميزان هذا العام.

فالشيخات في هذه الحال هنّ مولدات الصّوت والكلمات من رحم الذاكرة، كما تولد القابلة الأجساد من رحم الأمّهات، إذ يختزن المقاطع المغنّاة بالملاحظات القويّة، على مستوى المراحل، فقد يضطررن إلى تغيير اللحن والنّص فجأة لأنّ ذلك لا يتلاءم والحركة والطقس الذي يستعدّ الراقصون للقيام به، فالعين تراقب والأذن تنصت والأجساد تنتظر أخذ الإذن لتتحرّك، ولتعرف في أيّ اتّجاه ستكون حركتها.

الغناء مسبوق دائما بكلام صارم وموجّه ومؤدّى فيما بعد، حيث يرسل الشّعر دون

لحن: تعطي إحدى الشيخات البيت أو المقطع الذي يغنّى من طرف البقيّة، وسط الأهازيج، موجّهة بذلك إهتمامات جميع المحتفلين والآخذين على عاتقهم هموم تلك الاحتفالية.

ثمّ يفتح صوت المؤديات على نصوص أكثر بناءاً وكثافة ورمزيّة، ويصل الصّوت إلى نضجه وخصوبته، من حيث ألفاظ المدح والذمّ والصور المجازية وقوّة الكلمات التى قد تكون أكثر تأثيراً من ضربات الرماح والسيوف.

إحتفالات وأقنعة: نحو تفسير رمزي

تدخل هذه ضمن قائمة الاحتفالات القناعية وإن كانت بعيدة في مضامينها الرمزيّة وهيئتها ومورفولوجيّتها وبنائها الدرامي عمّا كان يحدث في القرن الماضي من وقفات طقسيّة هنا وهناك بالمدن والأرياف المغاربيّة التي اندثرت في معظمها (17)، أو عادت ملفّقة متجدّدة بثوب العودة إلى الزّمن الثقافي الجميل (18)، أي خارج إطارها التلقائي الذي كان يحمل مراسيل الحياة الاجتماعيّة والثقافية والكونيّة. وإن تناولت هذه الاحتفالية –على غرار باقي تلك الطقوس - موضوع الخصوبة، لكنّ باعتباره مفهوماً تغيّر مع الزّمن ومتطلبات المجتمع وهذا ما جعلها تستمرّ لحدّ السّاعة، وفي تجدّدها تتجدّد الحياة ويتجدّد شباب الجماعة، مثلما تتجدّد الهيئة الخارجيّة للمحتفلين.. ملابسهم، أقنعتهم وحليّهم وآلاتهم الموسيقيّة الإيقاعيّة.

يجزم الدارسون لهذه الظاهرة الاحتفالية إنها تأتي للتذكير بطقوس الزراعة والخصوبة، لاسيّما وأنّ بعضاً من قطع اللباس سواء في <<غات>>(19) أو«جانت» كما أخبرنا بذلك(20) كانت تصنع من جريد وسعف النخيل الأخضر. وقد تكون رمزاً لهويّتهم كمزارعين ومستقرّين وحاملين لثقافة غير ثقافة الصّحراء والبداوة، ولاتعود بالضرورة إلى طقوس زراعيّة قديمة، على الأقلّ في زمنيّتها المرتبطة بالشهر القمريّ، وبرزنامة دينيّة تتغيّر فيها الفصول وتذبل وتموت وتحيى النباتات في دورة لاتنتهي. وهنا يمكننا تثمين ملاحظات ويسترمارك الذي قال بشأن الاحتفالات القناعيّة منتقدا «بال» بقوله: "لا أفهم كيف أنّ البروفيسور بال يمكنه القول أنّ كرنفال إفريقيا الشمال شرقيّة قد حافظ جيداً على طابعه الأولاني المتعلّق بالاحتفال الزراعيّ، وذلك بموت روح النباتات وانبعاثها لسنة جديدة «باعتبار أنه لم تكن بأي حال احتفالات زراعيّة، على الأقلّ بأيامنا»21. وكيف يمكننا في الوقت الحاضر، وفي ظل إندثار ظاهرة هذه الاحتفالات في البلدان المغاربيّة، الأخذ بالطقوس الزراعيّة، وبأنّ هاجس المحتفلين هو انتظار أم تمنّي سنة زراعيّة وافرة المحاصيل، لاسيّما في احتفالات الطّوارق، التي ماتزال مستمرّة ومتجدّدة، (22). والقول بفكرة «انتهاك» المعايير الاجتماعيّة في تلك الأثناء وتعميمها، بينما وقفنا على شعيرة تعوّل على النّظام والصّرامة في كلّ صغيرة وكبيرة كما لاحظنا.

لكن راودتنا مسألة «طقوس الانتقال» من حالة الطفولة إلى البلوغ لدى الجنسين، وفكرة اختيار الشّريك كموضوع شائك وهامّ لدى المجتمع الجانتي، ممّا حرّك تأويلاتنا وقوّى فرضياتنا المفسرة لها إذا ما لاحظنا «تسريحة الشّعر» لدى الفتيات والنساء البالغات، وقناع الرجال ولباسهم المتمثّل في «تكومبوت» ورمزيّة السّيف والطّبول التي تضرب عليها النساء من ذوات الخبرة.

في البداية نعرّج على طقوس البلوغ في هذا المجتمع، والتي يطلق عليها بـ «تمنجوط»، وهذا الطقس يخضع له كلا الجنسين وإن تغيّر ولم يعد

ظاهرا للعيان كما في السّابق، حيث كان طقسا مستقلاً بذاته، ويرافق باحتفاليّة كبيرة، بينما أدمج في الوقت الحاضر مع شعيرة الزواج أثناء القيام بتسريحة الشّعر«تالكة». فالسيوف التي ترافق الشباب الراقصين لا تعبّر عن حرب كانت ولازالت بالمصالحة كما يحلو للبعض القول(23). لكن للسيف رمزيّة خاصّة بهذا المجتمع ولمجتمعات أخرى بعيدة(24)، فعندما يتم الفتى عمر البلوغ يضع اللّثام لأوّل مرّة، ويحمل اللثام دلالات الرجولة واحترام الرجال والنساء واحترام العالم الأرضي والوقاية من شرورهم وأذاهم. ويعطى للشّابّ الملثّم السيف الذي يرافقه مدّة سبع ليال، كما يوضع تحت مخدع العروس، رمزا لاستيعاب فحولة الرجل. كما ترافق النفساء ورضيعها موسى حادة مدّة أربعين يوماً ليقيها من أذى الجن «كيل آسوف» الذين يحظون بطقوس كثيرة للوقاية من أذاها، وحتّى لاتعرقل الحياة الطبيعيّة لهم.

يمتلئ في اليوم العاشر بالشباب المقنعين (الذين يرتدون أقنعة «تكومبوت» «وارن سونار» وبالشابّات المقنّعات). وإن بدت الوجوه النّسائيّة منكشفة سافرة دون غطاء، فإنّ ذلك لايمنعها من وضع أقنعة من مواد طبيعيّة، كالزّعفران(الذي يطلق عليه تنغميت) على كامل وجهها، ثمّ ترسم الحواجب بالكحل(تازولت) وتوضع المغرة الحمراء (تفتست) بشكل خطّ مستقيم من أعلى الأنف إلى أرنبته وهذا ما يعرف بـ «زلالا» كما تغطّى الشّفاه بما يعرف بـ «تبلمبلا» وهذا بواسطة قماش «آلشّو» المشرّب بالنيلة، فالطوارق يعشقون الألبسة الشّرب كثيراً ويتهافتون في اقتنائها من البلدان المجاورة، النيجر ونيجيريا.

هذه الأقنعة تخفي ملامح الرجال تماما ويختفي الجسد البيولوجي ليظهر آخر إجتماعي يحقّق المعايير في اختيار الشّريك، فالاهتمام هنا بالرّموز الذكوريّة لابملامح الوجه واليدين، إنّ أعناق المؤديات تشرئبّ نحو الحركات والانسايبيّة الجسديّة للرّاقصين، بينما تبرز وجوه النساء وقد توحّدت وتوهّجت، مواطن أخرى للجمال تتأسّس عليها الرغبات الشبقة اجتماعيّا، في لعبة الاغراء الجماعيّة. فكأنّ الاختيار هنا ليس فرديّا ولا هو مفروضا بل مقنّنا ثقافيّا تحكمه ضوابط مادام داخليّا محضا وليست حركته سلسة بين مجموعات القصر الواحد فما بالنا ببقية القصور، فهناك أسوار محكمة على المصاهرة، تزيّنها حركة الراقصين ورشاقة أجسادهم وأداء النساء الجيّد تحت سلطة طبول العازفات المراقبة.

تسريحة الشّعر وسلطة الطّقس

يكتسب الشّعر أهمية بالغة في الماضي والحاضر لدى الطوارق عموماً، فلا تزال القيم الثقافيّة والمعرفية ترتكز أساسا على نموذج الشّعر الطويل المنسدل، وفكرة قصّ الشّعر بقيت غير مقبولة أو محتقرة، لاسيّما في مجتمع تغطّى شعور النّساء فيه منذ البلوغ حتّى داخل البيوت لضرورات غيبيّة مختلفة الخطابات والتأويلات.

وأثناء المناسبات، يأخذ الاهتمام بالشعر حصّة الأسد وتمارس عليه طقوساً معقّدة، ابتداء من وضعية جسد الماشطة، التي يطلق عليها «تمالّيت ن تالكة» والمرأة التي تخضع للعمليّة، فقد لوحظ أنّ هذه الوضعيّة لم تتغيّر



منذ آلاف السنين، أي منذ 8000 إلى 7000 سنة25 .

وقد واجهتنا صعوبات بالغة للغاية فى رصد الطقس المرتبط بتسريحة الشّعر فى سياق المناسبة لرفض النساء للتّصوير، وإبراز حالات حميمة تتكشّف فقط للرجال ليلة الزفاف، وأعتقد أنّ صور نساء يمشطن - وإن ظهرت هنا وهناك – فإن ذلك قد تم دون علمهنّ، وأنّ باحثين كثر مازالوا يستعملون سلطة آلاتهم ويعيدون نظرة الاحتقار لأناس لايمكنهم الاطلاع ولاقراءة ما سيكتب عنهم وهو ما نرفضه فى إطار أخلاقيات البحث الميدانى. فمهما قيل عن مجتمعات الطوارق من انفتاح وحرية النساء المفرطة فهن لا يقبلن أن تصوّر نسائهم مكشوفات الشّعور، مهما كلّف ذلك من ثمن، وإن استغلّت حالات عوز هؤلاء والمجاعات التي فتكت بأنظمتهن وثقافتهن التي قد تجعلهنّ غير مكترثات للأمر، و فى ظننا أن الأمر يكون أشدّ انحطاطا عندما تتأسس نتائج البحث العلمي على المساس بكرامة الانسان مقابل لقمة العيش.

وتشير دراستنا الميدانية إلى أنّ هذه الإحتفالات كانت بمثابة فرصة ذهبيّة لاستعراض فتيات من مختلف الأعمار، وأهمّ مؤشّر للعمر هو تسريحة الشّعر، والتسريحات هنا مختلفة التّسميات حسب شريحة السّن، فهناك «تبرنتنت» وهناك مايطلق عليها بـ «اسكات»



وهناك تسريحة البلوغ «اسكرف»، وهناك مايعرف بـ«تالكة» للنساء بعد البلوغ في كافّة المناسبات. يطلق على فعل المشط بـ «اتل» ويقال لمن تعرف المشط بـ «تمندامت تّال» اي بمعنى فلانة تمشط، وللماهرة منهنّ «تمالّيت ن تالكة». وتسريحة <<اسكرف>> هي الأهمّ باعتبارها تسريحة البلوغ، ولتلك الأهمية نجدها تذكر في مطلع قصيدة يشترك فيها الفريقان المتخاصمان، أي «زلواز» و«الميزان» مع تغييرات طفيفة

يقول مطلع نصّ غنائيّ:

اقّسمت شيت سكراف

بمعنى صفقي يا صاحبات «اسكراف» أي البالغات الجدد اللائي عززن صفوف المؤديات، فكلّما تكبر الفتيات تتغيّر تسريحة شعرهنّ وتتغيّر طريقة لباسهن عن ألبسة النساء ومكانتهنّ في صفّ الأداء <<اقّاي>>، وبالتالي يأخذن مكانة من هنّ



أكبر سنّا وهكذا تكتمل الدورة .. دورة الخصوبة الجنسانيّة، وتتربّع العرش البالغات الجدد صاحبات تسريحة «اسكراف» المعروضات ليُختَرن ويَختَرن، وكذلك الأمر فيما يتعلّق بالبالغين من الذكور.

لم تعد تسريحة «اسكراف» متصدرة القائمة، بل بقيت التسريحة التي تليها «تاللكة» وهذا للتغيّر الذي حدث فى طقس البلوغ، وحتّى الماشطات قد ندرت مواهبهن في التفنّن في ذلك وبقيت بواحة «جانت» سيّدة واحدة فقط ممّن يتقنه.26 فالكلّ يتغيّر، والبحث في اتجاه ذلك هو الذي سيضيء لنا جوانب غامضة في الرموز التي تفصح عنها كلّ حركة في هذه الشعيرة ذات المركّبات الطقوسيّة المتعددة والمتشابكة.

وباعتبارها شعيرة ذات مركّبات طقسيّة متـمدّدة المعاني والخطابات، فقد جاءت بصورة أساسيّة لتأسيس جلّ التصوّرات والممارسات الثقافيّة التي تميّز أهل القصور عن غيرهم من سكّان الصّحراء الشّاسعة، أي البدو، ولتحديد وضبط النظم الاجتماعيّة حتّى لا تنفلت نهاياتها وغاياتها، فهي كباقي الشعائر الاحتفاليّة تأكيد على النّظام، وليس الانتهاك كما عبـرت عنـه جـل الـدراسـات، واعتبرتها فضاء يشرّع فيه الإنتهاك لأقصى الحدود، إذ انطلق أصحاب هذه الدراسات من ملاحظات ومعاينات قام بها دارسون أوائل لهذه الظاهرة(27)، وصرامة القوانين والأعراف المشرّعة لثقافة المجموعات الموجودة بالواحة، وإن اتّهمت بالفوضى والسديميّة: ابتداء من إختيار الشّريك، إلى النّظرة التشكونيّة لهؤلاء الحضر، الذين يجبرون على شرح وإعطاء أسبابا لوجودهم ضمن عالم متحرّك كالرّمال، مقيّم جدّا، ومسوّق عالميّا.(الطوارق فرسان الصّحراء، الرجال الزرق) إلى غير ذلك من الرواسم ورواسب المؤلّفات الكولونياليّة والتصوّرات المحليّة.

وفي النهاية فإننا نميل إلى الظن بأن هذه الإحتفالية



اختلفت الدوافع وتعددت وراء نشأة فن الرقص ومضمونه، غير أنه يمكن حصرها فى أكثر من اتجاه، فهناك الرقصات ذات المضمون الدينى وتلك المرتبطة بالطقوس وأعمال السحر، والتى انتشرت فى الحضارات القديمة.. الى جانب الرقصات التى كانت تهدف إلى الترفيه عن النفس. وفى التاريخ العربى هناك من قام بوصف الرقص مثلما يذكر المؤرخ والرحالة العربى "المسعودى" فى كتابه "مروج الذهب (أن الخليفة العباسى المعتمد، سأل بعض ندمائه أن يصفوا له الرقص وأنواعه والصفات المحمودة من الراقص، وذكر شمائله، فقالوا له: يا أمير المؤمنين، أهل البلدان والأقاليم مختلفون فى رقصاتهم، فجملة الإيقاع فى الرقص ثمانية أجناس، الخفيف، الهزج، الرمل، ضعيف الرمل، ثقيل الثانى، ضعيف الثانى، ضعيف الثقيل الأول، الثقيل الأول...

د. حسام محسب

كاتب من مصر

نماذج من اهم أشكال الرقص الشعبي العربي

والراقص يحتاج إلى أشياء فى طباعه، وأشياء فى خلقته، وأشياء فى عمله، فأما ما يحتاج إليه فى طباعه، فخفة الروح، وحسن الطبع على الايقاع أى حسن التوقيع، وأن يكون طالبه مرحاً محسناً للتدبير والتصرف فى رقصه، وأما ما يحتاج اليه فى خلقته فطول العنق والسوالف، وحسن الدل والشمائل، والتمايل فى الأعطاف، ودقة الخصر، وحسن أقسام الخلق، واستدارة الثياب، وسهولة مخارج النفس، ولطافة الأقدام، ولين الأصابع، وامكان ليها فى نقلها، ولين المفاصل، وسرعة الانفصال فى الدوران، وأما ما يحتاج إليه فى علمه، فكثرة التصرف فى ألوان الرقص، واحكام كل جزء فى حدوده، وحسن الاستدارة، وثبات القدمين فى مدارهما، واستواء ما تعمل به القدم اليمنى ويسراها) (1).

ومن هنا نكتشف أن ممارسة الأشكال الحركية «الرقص» الشعبيه قديم فى المنطقة العربية، وكان يلقى عناية ورعاية.. وأن «الرقص» فى أساسه هو عبارة عن طقس جماعى معبر عن نوعية الحياة الاجتماعية لممارسيه، ولا ينحصر الرقص فى شريحة نوعية دون الأخرى فهو حالة تشاركيه جماعية أكثر منها فردية، ولكن العادات والتقاليد فى بعض المجتمعات حولته مع مرور الزمن إلى هواية وممارسة (وتطورت الرقصات من حيث المضمون كثيرا بحيث أصبح الرقص هو من الشعائر التى تقوم بها القبائل قديما لطلب المطر والغذاء والصحة من الآلهة، وذلك حين يندر وجود اللحم حيث يقيمون رقصة طيريه التماسا من الآلهة بأن تجعل طيور الصيد أكثر بركة وأعظم حشدا)(2).

ومصطلح «الرقص الشعبى» يستخدم بصفة عامة لوصف أشكال الرقص المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة.. والتى تكون ذات أصول متشابهة تتوارثه من جيل إلى جيل.. ولذلك يعد الرقص الشعبى بصفة عامة وسيلة مهمة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب.

ونحن نهتم بدراسة فنوننا الشعبية لأننا نكتشف فيها ذواتنا الأصيلة.. ولأننا نرى فيها نقطة البدء لتاريخنا وتراثنا البشرى.. فهى تنقل لنا صورة حية نابضة لواقع ثقافتنا الشعبية.

وينطلق هذا البحث من رؤية مفادها أن الفنون العربية تتبادل التأثير لأنها ذات خصائص مشتركة يفيض بها الميراث الثقافى المشترك، الذى يجعل من المجتمعات العربية أكثر متانة وقوة فى مواجهة عناصر التحلل والتفكك التى تصيب مجتمعاتنا العربية نتيجة لتغلغل الثقافات الغربية فينا..

وتهدف هذه الدراسة إلى محاولة رصد عناصر الوحدة بين الأقطار العربية من خلال الرقص الشعبى، وسوف أحاول أن أشير إلى بعض هذه الرقصات التى تشترك فيها عدد من الدول العربية.

أولا: عوامل التشابه بين أقطار الوطن العربى:

على الرغم من تنوع العناصر البشرية المكونة للمجتمع المصرى الذى يتكون من عدة عناصر منها: «النوبيون».. و«البدو».. و«الفلاحون» .. إلا إننا إذا نظرنا إلى الرقص الشعبى لدى هذه العناصر البشرية سنجد أنها امتزجت مع بعضها البعض فى بعض المناطق مثل النوبة فى رقصة «الاراغيد «مثلا.. » وفى بعض المناطق الصحراوية ظل الرقص الشعبى محتفظاً بعناصره الأصيلة بدون تغير.. مثلما نجد فى مجتمع « البدو» فى صحراء مصر «الشرقية والغربية» متمثلا فى رقصة «الحجالة، الكفافة، كف العرب».

ولاشك أن هناك تمازجا ثقافيا يحدث من خلال عناصر الرقص الشعبى بين الدول العربية، ومثال ذلك «رقص الخيل» الذى ازدهر بصفة خاصة فى صعيد مصر وفى دول الخليج العربى.. ورقصة «الدبكة العرايشى» التى تشتهر بها العريش..وكذا ببلاد الشام..وطقس «الزار» الذى يوجد بمصر والسودان ودول الخليج العربى.. وطرق الأداء الحركى للطرق الصوفية فى كلا

من مصر والسودان وبلاد الشام والمغرب العربى فى الأعياد والاحتفالات الدينية.

ولكن إذا ما تساءلنا: ما هى أسباب التشابه فى الرقصات الشعبية بين اقطار الوطن العربى.. هل هى بسبب الهجرات المتوالية التى تمت بين هذه البلدان مما أثر على البيئات الثقافية ؟ أم أنها وحدة الموقع الجغرافى؟ أم أنها وحدة اللغة والدين والتاريخ؟ آم أنها وحدة التجربة الإنسانية؟

إننا نرى أن التشابه الذى تتسم به الثقافة العربية كان نتيجة لعديد من العوامل منها:

- وحدة الموقع الجغرافى وعدم وجود عوائق جغرافية حادة.
- حركات التنقل للتجارة أو الرعى التى تقوم بها القبائل البدوية.
- وحدة اللغة والدين والبيئة الثقافية.

أما إذا ما تحدثنا عن أثر الهجرات البشرية للقبائل العربية بين الدول العربية وبعضها البعض بشكل عام، سواء كانت طبيعية أو غير طبيعية، وبينها وبين مصر بشكل خاص.. سنجد أنها قد أثرت على بعض الأشكال الراقصة فى مصر.. ونرى هذا فى ظهور «التحطيب» من فوق ظهر الحصان نتيجة لامتزاج الثقافة العربية والثقافة المصرية.. ورقص«الكف»أو «الارغيد» فى النوبة.. وهو نتيجة لامتزاج عناصر من الثقافة العربية والثقافة النوبية...

وللتدليل على وجود عناصر فنية متشابهة فى الثقافة العربية سوف نستعرض بعض أهم الإشكال الراقصة الشعبية فى مصر، وبعض البلدان العربية الأخرى، التى لها مظاهر احتفالية شعبية.. ومنها على سبيل المثال:

الزار

وهو من أشهر الطقوس التى تمارس فى مصر وعدد من البلاد العربية مثل (سلطنة عمان إلى جانب العديد من الدول الأفريقية مثل الصومال و إثيوبيا و نيجيريا وأن اختلفت المسميات وهناك آراء ترى أن طقس الزار ظهر فى القرن الـ19 غير انه هناك آراء أخرى ترى انه ظهر فى مصر منذ عهد الفراعنة و لكننا من الممكن آن نقول إن طقس الزار هو تقليد ورثناه وانحدر إلينا ضمن التركة التى خلفها لنا المصريون القدماء ونقرأ فى قصص المصريين القدماء «قصة أميرة يختن» وقد حلت فى جسدها روح شريرة لم يمكن إخراجها من جسدها إلا بعد أن ذهب إليها الآلهة «خنسو» بنفسه وأخرجها بقوة سحره.. والروح قد اشترطت قبل خروجها أن يقام لها احتفال فخم يشترك فيه الإله مع أمير يختن (بحضور هذه الروح فأقيم الاحتفال وقدمت فيه الهدايا والقرابين والضحايا لهذه الروح أمام «خنسو» فلما أخذت منها بأوفر نصيب وعندما قاربت الحفلة الانتهاء خرجت الروح ذاهبة حيث تريد كما تقول النصوص الهيروغليفية) (3) ولعل فى هذه القصة المصرية القديمة تفسير للمصدر الذى استقينا منه حفلات الزار والأسياد الذين يحلون فى أجسام سيداتنا المصريات.

وهو طقس لمعالجة الأمراض العصبية التى تتسلط بالخصوص على النساء أنواع مختلفة (التشنجات والصرع وغيرها ويعتقدون أنها ناشئة من الجن أى أن أحد

الجان يتلبس جسم الإنسان ويسبب له الأمراض ويستخدمون لشفائه الرقى والطلاسم وحضور الأذكار والاستماع إلى طبول مختلفة ولأصوات المغنى والألحان وما أشبه ذلك ويعتقدن أن هذا يطرد الجن المتلبسة بالأشخاص يعلقن أحجبة وبعض أشياء يتخذنها من بعض الأولياء كالأحجبة أو قطع من كساء والخشب وغير ذلك معتقدين أن هذه الوسائل تبعد الشياطين المتلبسة بهم). (4).

الذكر:

وهو من الطقوس التى تعتمد على الاداء الحركى وفيه تقوم الجماعات الصوفية بتنظيم الموالد الدينية، وإحياء مناسبة الأولياء الصالحين.

وتستهل الطرق الصوفية فى العديد من البلاد العربية احتفالياتها بقراءة القرآن الكريم.. الى جانب الأدعية الدينية.. والتواشيح.. وأوراد شيوخ الطرق الصوفية... وترديدها مع ممارسة الذكر.

ويمكن تمييز الطرق «الصوفية» المختلفة باللون الغالب فى البيارق والعمامات أو الطواقى والشارات فلون الطريقة الرفاعية أسود، والقادرية أبيض، والسعدية والبرهامية والشاذلية أخضر، والأحمدية أحمر، وكذلك الأمر بالنسبة للبيومية. أما الموسيقى المصاحبة فنجد أن آلة الناى هى أقرب الآلات الموسيقية إلى اللون الدينى،فقد ظل بجانب الدفوف الكبيرة ملازمة للطقوس الدينية للدراويش والمتصوفة فى معظم مصر والعراق وسوريا والسودان ولا تزال العديد من الطرق الصوفية تمارس الذكر على أصوات الدفوف والناى .

ومن أهم الطرق الصوفية فى مصر ومعظم البلدان العربية الطريقة «المولوية» لما لها من شكل متميز فى أداء طقوس الذكر.

الطريقة المولوية فى مصر:

الطريقة المولوية.. ومؤسسها هو الشيخ جلال الدين «الرومى ولد عام 1207 وتوفى 1273» الذى جعل من الحب.. والجمال.. وزهد النفس.. هى الوسيلة للتقرب إلى الله.. إذ (كان



أداء غنائي لإحدى الراقصات تصوير: أسامة محمد حسن

من عادات المحتفلين أو الحاضرين أن يلبسوا لباسا خاصا وهو عادة ثوب أبيض فضفاض، وعلى رؤوسهم ما يسمونه كلاها وهو قلنسوة من اللباد مستطيلة الشكل وكان قائد الجماعة يمتاز باعتماره عمامة خضراء فوقها، ويدورون حول أنفسهم على نغمات موسيقية مطربه جدا من حيث الفن الموسيقى... غالبا ما كانت تشارك فيها الطبقات الشعبية) (5).

وكانت الطقوس الاحتفالية لدى المولوية تتكون من (صلاة الجماعة و قراءة القرآن والاستماع إلى وعظ الشيخ الذى يلبس زيه الرسمى وإنشاده للأشعار المتعلقة بالعشق الإلهى والسماع للآلات كالناى وغيرها ويعتبرون ذلك ترويحا للقلوب وتنشيطاً للسلوك.ومن عادتهم



أيضا الدوران المعروف بالفتل المولوى، وتقوم به مجموعه من الفتيان الذين يلبسون غلائل بيضاء ناصعة كجلاليب العرائس، يرقصون بها على النغمات الشجية ويدورون دورانا سريعا،تنفرج به غلائلهم فتكون دوائر متقاربة على أبعاد متناسبة،لا تطغى واحدة منه على الأخرى ويمدون سواعدهم،ويميلون أعناقهم ويمرون واحدا بعد الأخر أمام شيخهم والموسيقى لديهم تتحدث عن أسرار الحياة والوجود)(6) .

وشكل «الحركة» لديهم يعتمد على «الحركات الدائرية المتواصلة».. حيث أن فلسفة «الشكل الدائرى» لدى هذه الطريقة الصوفية ينبع من قانون «الحركة الدائرية للكون».. فهو يبدأ من نقطة معينة وينتهى عند نفس النقطة.. والمقصود بهذا «الدوران المتصل» هو الإيحاء بالانطلاق إلى «السماء وتحرره من ارتباطه بالأرض».. وعندما تقوم الجماعة المؤدية بعمل الدورانات حول شيخهم، فهم يمثلون الكواكب التى تدور حول الشمس..كما نجد فى السودان إحدى الطرق الصوفية التى تتميز بأشكالها الحركية المؤداة داخل طقس الذكر وهى الطريقة السمانية .

· والطريقة السمانية اسم اصطلاحى لخمسة طرق وهى :

· القادرية: وتُنسب للشيخ عبد القادر الجيلانى (470 هـ / 560 هـ).

· النقشبندية: وتُنسب للشيخ محمد بهاء الدين نقشبند (717هـ/761هـ).

· الخلوتية: وتُنسب للشيخ مصطفى البكرى (1099هـ/1162هـ).

· طريقة الأنفاس: نسبة للذكر المصاحب لكل نفس داخل أو خارج.

· طريقة الموافقة: المُسماة أيضاً (الطريقة الأسمائية): نسبة للتوافق العددى فى (حروف الجُمّل) بين بعض أسماء الله الحسنى واسم الذاكر. هذا وقد نُسبت لمؤسسها الشيخ محمد بن عبد الكريم السمان (1132هـ/1189هـ) فاشتهرت لذلك باسم: الطريقة السمانية .

ونجد انه يتجمع مئات التابعين من الطريقة السمانية، واقفون فى صفوف مواجهة لبعضها البعض للذكر، وهو طقس مهم من طقوس الصوفية.. حيث يقضون كل ظهيرة يوم عطلتهم الوحيدة وهم يحنون ظهورهم مئات المرات مرددين كلمة «لا إله إلا الله» يكررونها طوال الوقت تحت إرشاد شيخهم وهم يدورون من جهة لأخرى، ويقفزون للأعلى وللأسفل... ولكن الجزاء كما يقول الشيخ حسن الفاتح قريب الله، شيخ الطريقة السمانية، فى الخرطوم قريب الله هو الإحساس بالسعادة والمرح، وهو – أى الشيخ – عندما يندمج فى الذكر يكون تركيزه بأن الله قريب منه، إن لمن الصعب أن تكون قريب من الله كما يقول. إن تحمله الجليل، ووجهه الروحانى يعبر عن نتيجة هذه الجهود، والذكر يجمع الترانيم والصلوات والتأمل، إذ أن الذكر مع كل حركات الجسم يؤدى لذوبان الشخص فى تمجيد الله وعبادته(7).

الرقص النوبى

ومن الرقصات التى تحمل بذور التزاوج الثقافى أيضا الرقص فى منطقة النوبة(وترجع صلة النوبيين بالعرب إلى اقدم العصور. وكانت التجارة من أهم عوامل هذه الصلة بين موانئ جزيرة العرب ومصر والسودان والحبشة كما هاجرت بعض الجماعات العربية إلى وادى النيل حتى وصلوا النوبة)(8) وهم قادمون من منطقة الحجاز واستقروا فى سيناء ثم هاجروا ألى النوبة وقاموا باستغلال موقعها الجغرافى المتميز فى ممارسة التجارة فيما بين مصر والسودان.وتتكون النوبة من ثلاث قبائل رئيسية وهى الكنوز و الفادجدا والعرب وهم يسكنون الجانب المصرى أما قبائل المحس و السكوت فهم يسكنون فى الجانب السودانى،ولديهم ميزة غير موجودة فى اغلب العرقيات التى تكون المجتمع المصرى وهى آن المرأة تشارك الرجال فى الرقص بشكله الكامل بدون أى تحفظات من حيث النوع أو الدين أو المناسبة،ومن أهم أنواع الرقص لدى الكنوز مايسمى الهوللى، (وفى رقصهم يستخدمون الموسيقى التى تتكون من آلة الطنبوره وآلة النجرات ويصاحبها الغناء ويعتمد الرقص لديهم على تشكيل الشباب لصف يتقدم بعمل خطوه للأمام ثم قفزه مع رفع الساق للأمام مع عمل سقفه باليد ويتكرر هذا الشكل حتى يصلوا إلى الفتيات الجالسات بجوار الموسيقيين والمغنيين ويتراجعون بنفس الخطوة،ولكن تكون بمصاحباتهم فتاه تحمل مبخره بيدها ثم يكرر نفس الشكل مرة أخرى ولكن مع تبديل الفتاه.ولديهم أيضا رقصة الكف وهى شبيهة بالرقص البدوى المسمى الحجالة أو الرزعة وهى من أهم الرقصات الشعبية النوبية التى تؤدى فى احتفالات الزواج، وهى رقصة جماعية تتوارثها الأجيال وفيها يصطف الشباب والرجال على شكل مربع ومعهم المنشدين الذين يؤدون الأغانى ويعزفون على الطار فى إحدى أضلاع المربع وفى الرقصة يشتد ضرب الكف وجميع الشباب الذين يشكلون المربع يؤدون خطوات موحدة،ويتبادل المتفرجون الدخول فى حلبة الرقص بالتناوب طبقا لما يأمر به حامل السوط)(9) ومن هذا نكتشف أنه لوجود مؤثرات ثقافية متوارثة من أفريقيا بجانب المؤثرات الثقافية العربية نتج عنه أن الذى يقود الرقصة بجانب الفتاة هو شاب وبيده سوط وهو

من العناصر المادية "الإكسسوارات" الأفريقية المصاحبة للرقص .

أما لدى الفادجدا فنجد آن لديهم رقصة تسمى باسم الدور الموسيقى المؤدى وهو النجرشاد وفيه تستخدم الموسيقات التى تعزف باستخدام آلة الدف بشكل أساسى بمصاحبة الغناء. مصحوبا بتصفيق بالايدى بطريقة معينة يقوم بها الشباب والفتيات وضرب الأقدام بالارض مصحوبا بتون الموسيقى النوبية وهذه الرقصة تأخذ شكل نصف هلال من الشباب الصغير ويتوسط هذا الشابات ويقفون فى مواجهة بعضهم البعض وتعتمد الرقصة من حركة أساسية وتتم من خلال عمل خطوة إلى الجانب آو إلى الأمام آو آلى الخلف بالساق اليمنى ثم تتبعها الساق اليسرى مع انتقال الجسم معها والفتيات يؤدونها أيضا ولكن فى الاتجاه المعاكس وتكون الحركة متصلة وهم ممسكون بأيدى بعضهم البعض.

آما عرب النوبة فلديهم شكل راقص نجد فيه أحد الراقصين (يخرج من الصف ممسكا السيف ويلعب به بمهارة مظهرا ما لديه من مهارات فى اللعب بالسيف ويتشابه هذا النمط مع النمط الموجود فى دول الخليج حيث يسمونه فن العرضة)(10) ولديهم أيضا شكل راقص وهو يسمى "الأراجيد" وكلمة اراجيد كلمة نوبية تعنى "الرقص" وتتشكل بها هرمونى صوتى من الشباب والشابات، وهذه الرقصة تؤدى بمصاحبة الموسيقى المكونة من مجموعه من الدفوف تتم فى حفلات الزفاف فى النوبة القديمة. وهى من التراث النوبى الذى كان (يستمد من تدفق مياه النيل وانسيابيته إيقاع حياته) (11). وهذه الرقصة تعتمد على اهتزاز الجسم والأيدى للأمام والخلف بتحرك القدمين فى تناغم وانسجام مع الموسيقى والغناء المصاحبان،وتؤدى فى شكل دائرة ويشارك جميع الفتيان فى التصفيق بمصاحبة الإيقاعات الموسيقية.ومنهم من يقوم بالقفز لأعلى من الآثاره والحماس كما يشبه الغطس فى المياه،وتقوم البنات بأداء حركات بأيديهم تشبه السباحة فى مياه النيل مع القيام بحركات اهتزاز للجسد ويتم كل هذا بشكل منسجم ومتناغم مع الإيقاعات الموسيقية النوبية .

الرقص البدوى

أما ثقافة البدو فى مصر فنجد أنها تتشابه مع ثقافة البدو فى ليبيا وسوريا وان اختلفت الاسماء.

ففى سوريا نجد الرقص البدوى المستمد أصوله من تراث عربى قديم وأهمه رقصة «الدحة» .

وفى ليبيا تسمى رقصة الحجالة ونجدهم يقومون بأداء هذه الرقصة فى حفلات الزفاف ويجتمع الشباب منذ الاصيل فيكونوا صفا شبه نصف الدائرة أو نصفاً مستقيماً، ويكون اتجاهم الى داخل نصف الدائرة فى انتظار « الحجالة » أى الراقصة. ويتطوع للرقص فى مناسبات الزواج اخوات أو قريبات أو جيران احد العروس او العريس، وبصفة خاصة عندما يتواجد الرواة والشعراء، يقام الصف، وخلال فترة انتظار الراقصة، تكون البداية بغناء أغانى التى يطلق عليها فى هذا المجال "اغانى الصف" وما ان يكتمل أداء أغنية من أغانى الصف، حتى يلحقها المغنى نفسه أو غيره بأغنية أخرى ذات ايقاع

الذكر

وهو من الطقوس التى تعتمد على الاداء الحركى وفيه تقوم الجماعات الصوفية بتنظيم الموالد الدينية، وإحياء مناسبة الأولياء الصالحين.



الزار

من أشهر الطقوس التى تمارس فى مصر وعدد من البلاد العربية مثل سلطنة عمان إلى جانب العديد من الدول الأفريقية مثل الصومال و إثيوبيا و نيجيريا وأن اختلفت المسميات.. وهو طقس لمعالجة الأمراض العصبية.

تسمى " الشتاوة " وهى تتفق مع أغنية العلم فى المضمون وانها تتكون من بيت شعرى واحد فقط وتختلف عنها فى أنها –أى الشتاوة – تؤدى على إيقاع أكف الحاضرين .وعندما تبدأ الشتاوة يقتسم قيادة الصف شابان أو أكثر، يحاول كل واحد منهم ريادة مجموعة ليكون إيقاع تصفيقها منظماً وقوياً، وقد يبدأ التصفيق بحده، لمجرد «التسخين» لأن «الحجالة » لم تحضر بعد. وما ان تحضر «الحجالة» نجد انه تتقدمها عجوز أو طفل يمسك طرف عصا الراقصة، وتمسك الراقصة بالطرف الآخر، وعندما تصبح«الحجالة» امام منتصف الصف تقريبا يرجع الطفل أو العجوز الى الوراء، وتبقى الراقصة فى مكانها، وفى العادة يحييها الحاضرون فى الصف بأغنية، عند الانتهاء من الأغنية ثم تغنى الشتاوة، سواء من المغنى نفسه او من غيره بعد ان تلقن المجموعة كلماتها على إيقاع الأكف. ولا تحرك الحجالة ساكنا، حتى ينتظم التصفيق وترفع درجة حرارته الى أعلى مستوى، عندئذ تبدأ الحجالة فى الرقص، ممسكة بعصاها، ومارة بالصف من أحدى جهتيه الى الجهة الاخرى(12). وفى مصر نجد انه فى المنطقة الشمالية الغربية من مصر وواحة سيوة تمارس رقصة وتسمى الدحيه وهى أيضا تحمل العديد من الأسماء مثل الكفاقة أو كف العرب نرى

العرضة

العرضة البرية أو البحرية وهى رقصة حربية، وكلمة "العرضة" تعنى الاستعراض العسكرى وقد يختلف المسمى من مكان إلى آخر فنجد أنها تسمى أيضا الحدوة، العيالة، الهيدة، البداوى، الزريف، العرضه النجدية وهى لا تختلف اختلافا جذريا فى أشكالها المقدمة



الدبكة

تؤديها الشعوب بين شاطىء البحر المتوسط ونهرى دجلة والفرات، ولذا فهى رقصة شديدة الخصوصية، يفسر تنوع الدبكة لا فى ايقاعها فقط "البطىء، والمتوسط والسريع"، ولا فى خطواتها العديدة، بل فى تعدد ألحانها الموروثة.

الرجال وقد اصطفوا صفا أو استداروا فى حلقة يصفقون بأيديهم تصفيقا رتيبا لضبط الإيقاع وتتوسطهم امرأة واحدة وهى تسمى الحجالة أو الحاشية أو البيه وقد غطت رأسها بطرحة سوداء تخفى وجهها وتتدلى على ظهرها والرقص عندهم ينقسم إلى ثلاث مراحل يبدأ بغناء جماعى يسمى الشتيوه ثم الغنيوه ويأتى الجزء الآخر ويسمى المجرودة .

- الشتيوه: هى غناء جماعى يقوم به الرجال فى السامر بمصاحبة تصفيق المجموعة للفت انتباه الحجاله ناحيتهم، والراقصة لا تؤدى حركاتها الراقصة إلا على الحان الشتيوه فقط.
- الغنيوه: هى جزء غنائى فقط لا تؤدى عليه أى حركات راقصة.
- المجرودة: وهى الجزء الأخير لهذه الرقصة وهى من أطول أجزائه وفيها يقوم الرجال بمصاحبة المغنى بالتصفيق وتقف الحجاله فى مكانها وتقوم بعمل هزات خفيفة بالحوض وهى ممسكة بالعصا بيدها، ثم من الممكن آن يعاد كل ماسبق.

وهناك نموذج آخر ويتكون السامر لديهم من :

1. (السامر وفيه يقف الرجال صفا ويغنى أحدهم ويسمى البوشان وغالبا ما يصف فى غنائه العروسين المحتفى بهم فى السامر.

2. الدحية ويتسم بالسرعة والحماس وفيه تبدأ مغازلة الرجال للحاشية ومحاولة خطف غطاء وجهها وهى تمنعهم باستخدام العصا التى بيدها.

3. الريده ويتسم هذا الجزء بالبطء ويغنى فيه أحد الرجال غناء ارتجالياً ويسمى بالبديع لقدرته الابداعيه فى الارتجال وفصاحة لسانه ومن الممكن أن يشترك فى الإلقاء اكثر من بديع ومن الممكن أن يكون هذا الجزء أخر جزء فى الرقصة ومن الممكن أن تستمر مع بداية جديدة لسامر جديد)(13).

ومن هنا نجد أن رقص البدو عامة يتشابه مع اختلاف المناطق وذلك لانهم من جذور واحدة ومنطقه جغرافية واحدة ولكنهم انتشروا فى البلاد العربية سعيا وراء الرزق قبل انتشار البترول أو مع الفتوحات الإسلامية ولكنه يختلف فى الشكل العام للسامر طبقا للعادات التى اكتسبتها القبيلة من تقاليد المنطقة التى تعيش بها مثلا نجد فى مرسى مطروح أن شكل السامر الشعبى لدى البدوى وأيضا أن الموسيقى والغناء والملابس فى هذه المنطقة تتشابه مع شكل السامر الشعبى الموسيقى والغناء والملابس فى ليبيا ونلاحظ انه هناك تشابه كبير بين آلات الإيقاع المستخدمة وارتباطها مع شكل الإيقاعات الأفريقية وذلك نتيجة للهجرات التى قام بها البربر من شمال أفريقيا وهناك شكل من اشكال الرقص الشعبى المنتشر فى العديد من الدول العربيه وهو :

رقصة الدبكة

الدبكة تؤديها الشعوب بين شاطىء البحر المتوسط ونهري دجلة والفرات، ولذا فهى رقصة شديدة الخصوصية ولها طابعها المميز، يفسر تنوع الدبكة لا فى ايقاعها فقط «البطىء، والمتوسط، والسريع»، ولا فى خطواتها العديدة، بل فى تعدد ألحانها الموروثة فالدبكة جزء من التراث العربى عموماً، وهى موجودة فى العديد من الدول العربية وان كانت منتشرة بشكل أكبر فى سوريا، لبنان، فلسطين، والاردن ومنطقة الاكراد بالعراق ومنطقة العريش بمصر.

رقصة الدبكة (التى تتألف من مجموعة من الخطوات، والحركات الرشيقة المتسلسلة فى ضربات أقدام منظمة يشارك الجسم بها فتعبر عن حيوية الشباب المتدفقة، وأنوثة الفتيات فى عفوية حلوة، وترافق ضربات الأقدام خطى منسقة، فتسير على نقرات الإيقاع بواسطة الطبل، أو الدف، وعلى نغمات المزمار أو الناى أو المجوز، أو أية آلة عزف عربية أخرى من الآلات التى يستعملها أبناء الريف)(14) .

وما يميّز الدبكة هو الجمع بين رشاقة الحركات الراقصة والقوة المجسدة فى الرجولة. وترى أنه يجب مد يد المساعدة للشباب من أجل الحفاظ على هذا التراث الأصيل الذى يمثل بكل معانيه الجذور



الحقيقية للأهالي ومدى تمسكهم بأرضهم وحضارتهم والدبكة ليست رشاقة جسدية فقط بل انها تعطى جمالاً للروح، وتشكل عاملاً أساسياً فى الحفاظ على التراث المتراكم على مدى المراحل التاريخية التى تمر بها الانسانية والدبكة رقصة أصيلة يمارسها الجميع رجالا وفتيات وهى رقصة الشباب دون الشيوخ لحاجتها إلى القوة والعنف ولكن يؤديها كبار السن فى خطوات بسيطة تتماشى ومدى قوتهم ويرقص الشباب فى الدبكة على شكل حلقة مفتوحة يقودها شخص اسمه « اللويح » وهو راقص ماهر رشيق القوام يلوح عادة بمنديله وتضم الحلقة عددا من الراقصين يتراوح مابين 6 و15 و تبدأ الدبكة بعزف منفرد، وأثناء غناء المطرب المصاحب ويطلق عليه «القويل» تكون هناك حركة من أرجل الراقصين تشبه حركة "خطوة التنظيم" العسكرية وعند الانتهاء من غناء القويل ينفرد اللويح بالرقص، وعندما يرى قائد الدبكة أن حركات الأرجل أصبحت ذات إيقاع واحد يقول وبعد ثوان يهتف اطلع، فينطلق الراقصون فى إيقاعاتهم الرئيسة ومن الأنواع الأخرى للدبكة الغزالة التى تتميز بثلاث ضربات شديدة بالقدم اليمنى والدبكة الخليلية، ويدبك الناس في مناسبات الفرح الشعبى والختان وعودة المسافر وكذلك فى المواسم الشعبية والوطنية التى تكون فيها الدبكة نوعا من الاستعراض يبرز شموخ الشخصية الوطنية .

العرضة فى منطقة الخليج العربى

نجد هناك شكل راقص منتشر فى كل ممالكها وإماراتها وهى العرضة البرية أو البحرية وهى رقصة حربية، وكلمة «العرضة» تعنى الاستعراض العسكرى وقد يختلف المسمى من مكان إلى آخر فنجد أنها تسمى أيضا الحدوة، العيالة، الهيدة، البداوى، الزريف، العرضه



لحظات من الرقص الشرقي

النجدية وهى لا تختلف اختلافا جذريا فى أشكالها المقدمة فنجد أن بناءها واحد من حيث الشكل والبناء اللحنى والغنائى والإكسيسوار المستخدم من سيوف أو بنادق ونجد أنها فى :

المملكة العربية السعودية

يطلق عليها العرضه النجدية أو العرضه البريه وتمارس منذ العصر الجاهلى وكان يمارسها المحاربون فى غزواتهم وكان يطلق عليها رقصة السيف وفى الرقصة نجد أن عدد المشاركين يقترب من ال60 فردا ويرتدون الملابس التقليدية والمسماة بالدشداش ويحمل بعضهم البنادق أثناء الأداء والبعض الآخر يحمل السيوف ولهم قائد يطلق عليه قائد المعقودة وتكون الرقصة عبارة عن دوران الراقصين حول عازفى الدفوف والطبول وذلك بمصاحبة الأغانى التى تتغنى بقوة وعزة القبيلة أو الجماعة ويقوم بقيادتهم قائد المعقودة وتتميز هذه الرقصة بالبساطة وتباين الحركات السريعة المعبرة عما تحويه الأشعار الملقاة من معانى وأحاسيس.

دولة الكويت

العديد من الأشكال الراقصة التى تعبر عن فنون منطقة الخليج العربى فنجد أن الأغانى والرقص والاحتفالات كانت جانبا مهما فى المجتمع الكويتى القديم، وكثير من الأغنيات والرقصات المختلفة كانت تؤديها النساء فقط فى خصوصية تامة، يشارك الرجال بالعزف فقط فى بعض منها وفى أكثر الأحيان كان يستعان بفرق نسائية مختصة في إحياء الحفلات حيث انه لم يكن يسمح للمرأة بالغناء والرقص فى الاحتفالات العامة والطبول والتصفيق كانت هى أدوات العزف المرافقة لمعظم الأغنيات وهذه مجموعة من أهم النماذج للرقصات الشعبية التى كانت تؤديها النساء فى الماضى، ويؤدى عادة فى حفلات الزفاف، تقف المغنيات وعازفات الطبول معا فى صف واحد وهن يتمايلن بهدوء إلى اليمين وإلى الشمال أو ينحنين بشدة إلى الأمام حتى لتلامس الطبول الأرض وتسمى الرقصة المصاحبة لهذا النوع من الغناء.

الخمارى :

وتؤديها راقصة واحدة ترتدى عباءة تغطى جانبا من وجهها وتحنى فى أثناء الرقص بهدوء قامتها وترفعها بهدوء ثم تقوم بعدة خطوات إلى الوراء وهى تهز كتفيها.

السامرى:

هذه الأغنية والرقصة المصاحبة تؤديان أيضا عادة في حفلات الزفاف وينقسم فيها الفريق إلى قسمين أحدهما للعزف على الطبول والدفوف والآخر للغناء وترتدى من تؤدى الرقص « الثوب » لتغطى به نصف وجهها ثم تتحرك بخطوات إلى الأمام وإلى الخلف وهى تهز وسطها ثم تدور دورة ترفع بعدها الثوب عن رأسها ووجهها لتلوح بشعرها على أنغام الأغنية.

الفريسة:

وتؤدى هذه الرقصة فى الأعياد الوطنية والدينية، حيث تقوم فرقة محترفة مختصة بتقديمها فتتنكر امرأة بزى الرجال فترتدى الزبون والغترة والعقال والبشت ثم تدخل فى صندوق تم تحضيره على شكل حصان وقد زين بالأقمشة الملونة والخرز والحلى الذهبية، يثبت الصندوق على كتفى المرأة بواسطة حمالات كما تتنكر امرأتان أخريان بزى الرجال أيضا تحمل إحداهما مغزلا والأخرى سيفا لتصاحبانها فى الرقص.

يتحرك الحصان إلى اليمين والشمال وإلى الأمام والخلف، كما لو أنه يتجنب هجوم الرجلين الآخرين، فالرجل حامل السيف يحاول قتل الفارس، أما العجوز الذى يحمل مغزلا فهو ينتظر أن يموت الفارس وحامل السيف ليستولى على السيف وعلى الحصان، وتشجع المغنيات الفارس على النجاة بالعزف بقوة على الطبول والدفوف وهن يغنين.

العرضة البحرية:

كان للبحارة الكويتيين أغنياتهم الخاصة ذات الألحان المميزة الجميلة ومن أهمها العرضة البحرية فحين تقترب السفينة من شاطئ بعد أسابيع من إبحارها فى عرض البحر يحمل البحارة الطبول والدفوف ليحتفلوا بسلامة الوصول وتؤدى أغنية على ظهر السفينة يؤديها مغن واحد يطلق عليه «نهام» وهناك عدة أنواع من النهمة لمصاحبة كل نشاط يقوم به البحارة ويؤدى بالعزف على العود وطبل صغير يطلق عليه (مرواس) ويقوم رجلان بالرقصة المصاحبة ويطلق عليها «زفان» ويؤدى الصوت فى التجمعات والأمسيات المخصصة للرجال فقط وتسمى سمرة.

العرضة البرية:

هذه أغنية ورقصة حرب وسلام يدور فيها الرجال فى حلقة وهم يحملون السيوف بينما تقوم فرقة مختصة بالغناء والعزف على الطبول.

وهناك أيضا نوع من الطقوس الدينية يرتبط به شكل من أشكال الحركة البسيطة وهو يسمى

المالد:

ويؤدى فى المناسبات الدينية كمولد النبى الشريف (صلى الله عليه وسلم) وليلة الإسراء والمعراج تقدمه سيدة متدينة مختصة، أو رجل مختص ينشد نصوصا مـن السيرة النبوية الشريفة والمدائح ويرد عليه الحاضرون منشدين «حى الله» وفى نهاية كل بيت حيث ينحنون إلى الأمام مع كلمة «حى» ويعتدلون مع ترديد الله تؤدى هذه الأناشيد دون أدوات موسيقية وتكون عادة باللغة العربية الفصحى .

فى الإمارات العربية المتحدة

يشكل تراث الشعوب الحصيلة الإنسانية لكافة جوانب الحياة ومزايا تطورها ونموها فالتراث الشعبى لكل آمة وأى مجتمع هو ينبوع الثقافة والأصالة الذى يغذى الوعى القومى والمجتمعى لدى الفرد والجماعة فى المجتمع الواحد وهذا يتمثل فى منطقة الخليج العربى حيث تشترك شعوبها بمقومات وأسس اجتماعية وثقافية واحدة استمدت قوتها وعراقتها من تراث إسلامى عربى واحد وخضعت لمؤثرات حضارية مشتركة.

العيالة :

ومن الفنون الشعبية والتراثية الأصيلة فى دولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة فن « العيالة» وهذا الفن يحتل مكان الصدارة بين كل فنون الخليج وسائر أرجاء الجزيرة العربية كلها وهى شكل من أشكال العرضة البريه أو النجدية المنتشرة فى بلاد الخليج العربى وان اختلفت الأسماء ألا أنها تحمل نفس المضمون تؤدى«العيالة» فى كل المناسبات الاجتماعية و الوطنية، كما يحرص المسؤولون فى دولة الإمارات على إبرازها و تقديمها أمام رؤساء الدول وكبار الزوار الذين يزورن الإمارات باعتبارها الفن المحلى الأكثر تجسيدا لتراث و خصائص ثقافة الدولة.

«والعيالة» فن عربى أصيل بل عريق فى أصالته ويصعب تحديد تاريخه وهى عبارة عن فن جماعى يتضمن رقصاً وغناء جماعياً وتؤدى العيالة فى كل المناسبات

الاجتماعية والوطنية والعيالة هى رقصة الحرب العربية أو بتعبير اصح رقصة الانتصار بعد الحرب، انتصار الشعب ودحره لعدوه وإخضاعه واستسلامه لذلك فان هذه الرقصة تجسد قيم الشجاعة والفروسية والبطولة والقوة ويشترك فى أداء العيالة الفرقة المحترفة والهواة أيضا من المدعوين والحضور وغالباً ما تكون فرقة العيالة مقصورة على العازفين على الطبول والدفوف والطويسات " آلات نحاسية " وبعض المنشدين والراقصين ويشاركهم فى الإنشاد والرقص بعض الحضور الذين يحبون ويعشقون هذا الفن العربى الأصيل.

وتعتبر رقصة العيالة التى تسمى بـالعرضة فى دول الخليج الأخرى أو رقصة الحرب من أهم هذه الفنون التى تنثر عبق الماضى رغم مظاهر التقدم المنتشرة فى أرجاء الدولة وتعرض هذه الرقصة التقليدية من قبل فرق متخصصة أثناء حفلات الزفاف والمناسبات السعيدة وتتضمن العيالة فنوناً حركية وغنائية متنوعة فعدا العزف والرقص المصاحب للغناء الجماعى هناك إطلاق الأعيرة النارية والتلويح بالسيوف اللامعة والخناجر وكل ذلك فى عرض بديع للقوة والرجولة والفروسية وهى القيم المستمدة من حياة البداوة والصحراء وتؤدى الرقصة من خلال ثلاث مجموعات.

المجموعة الأولى: هى الفرقة المحترفة التى تقوم بالضرب على الطبول المختلفة الأشكال والدفوف «وهى آلات نحاسية» ومهمتها تقديم اللحن والإيقاع الحماسى المناسب للنص المؤدى ويرأس هذه الفرقة رجل يعلق على رقبته طبلة أسطوانية الشكل ذات وجهين وتسمى كاسر ويدق عليها بقوة كي يخرج منها إيقاع عالى .

المجموعة الثانية: فهى من الحضور ودورها هو الطواف بين الفرقتين فرقة العزف وفرقة الإنشاد والرقص فيطوف أفرادها بين الفرقتين بخيلاء وكبرياء وحماس ظاهر، ويمرون حول فرقة العزف وأمام فرقة الإنشاد والرقص الجماعى وهم ممسكون بالبنادق العادية والأوتوماتيكية أو المسدسات الكبيرة أو يلوحون بالسيوف وأثناء الطواف يقذف البعض بندقيته أو سيفه فى الهواء ثم يتلقفه بخفة ومهارة فائقتين وتصل براعتهم إلى حد التقاط البنادق من زنادها، كما يطلقون الأعيرة النارية طيلة أداء الرقصة كدليل على النخوة والتأهب للحرب.

المجموعة الثالثة وهى فرقة رقص وغناء جماعى تقف حول فرقتى العزف وحاملى البنادق والسيوف وتتكون من أربعة صفوف على شكل مربع أو من صفين متقابلين من الرجال الذين يحملون عصى الخيزران التى يلوحون بها فى الهواء بينما تتمايل فى الوسط فتيات يطلقن شعورهن بالهواء لتتحرك ذات اليمين وذات الشمال.ويختلف أداء رقصة «العيالة»عند البدو فى الإمارات عن أسلوب أداءها عند الحضر، ففى مناطق البادية تشارك الفتيات الرجال الرقص وتقول الروايات أن الأصل فى وقوف الفتيات اللاتى يتمايلن بشعورهن المفرودة أثناء رقصة العيالة واللاتى يسمين « النعاشات» يعود إلى أيام الحروب والغزوات عندما كانت الفتيات يخرجن من بيوتهن وينزعن أغطية رؤوسهن ليثرن حمية وحماسة الرجال للدفاع عن شرف القبيلة وعرضها) (15).

ويقول «سبران القبيسى» من «جمعية أبو ظبى للفنون الشعبية»: إن «العيالة» تمثل «الشجاعة والفروسية والبطولة والقوة العربية وهى الصدى والتأكيد للعصبية القبلية والوجدان القبلى، إنها رقصة الحرب العربية وانتصار الشعب ودحره لعدوه وإخضاعه ومن الأغانى التى تردد فى رقصة العيالة »سبحانك يا ربنا عليك اتكلنا، تنصرنا وتعزنا على القبائل، حتى العدو يهابنا .

فى سلطنة عمان

إن أول ما يلفت نظر غير العمانى، الذى

يشاهد الفنون العمانية التقليدية، هو احتواؤها على عنصر الحركة فى أشكال عديدة. وتتنوع مظاهر الحركة بارتباطها بالقالب الموسيقى وبدوره ووظيفته فى المجتمع. فنجد الحركة فى فن المالد من الفنون الدينية على سبيل المثال ملائمة للموقف الدينى الرزين كما هو شكلها فى الكويت، فنجد المشاركين فى فصل التوحيد يتحركون ويتمايلون بوقار يؤكد الانطباع الدينى. ولتأكيد عنصر الفرحة فى فنون السمر نجد الراقصين فى فن الربوبة مثلا يخطون برشاقة تامة مع سرعة الإيقاع الفرح، الذى تؤكده ضربات الطبول النشطة السريعة ولتأكيد جو الحزن تتحرك الراقصة فى فن الميدان من محافظة ظفار بخطوات ثقيلة على الإيقاع السباعى لتعبر عن مشاعرها الحزينة.

ويعتبر الرقص الحركى عنصرا هاما فى تكوين الفن العمانى التقليدى واستمرار اشتراك عنصر الرقص الحركى فى الفنون العمانية يؤكد استمرار توارثها الحضارى القديم وذلك لان معظم الحضارات القديمة كانت تربط العناصر الموسيقية كلها وإذا نظرنا إلى الفنون العمانية التقليدية نجد أنها ما زالت تحتفظ بهذه العناصر كوحدة متكاملة، لم تنفصل عن بعضها، وما زال الإيقاع يضم ويؤكد وحدة هذه العناصر بقوة.

والمدهش فى ذلك أيضا إن اشتراك الرقص الحركى بأنواعه المختلفة، لا يقتصر على منطقة أو محافظة معينة من السلطنة ولا يخلو جزء جغرافيا من اشتراك الحركة فى فنونه، فلا يخلو تصنيفا من الفنون العمانية التقليدية من الاشتراك الراقص فنحن لم نرى اتجاها كاملا يستغنى عن الحركة، بمعنى إننا لم نستطع إن نلغى مجموعة معينة من الفنون، لا يشرك الرقص الحركى بها، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نجد إن الحركة مشتركة فى كل من التصنيفات التالية:

فنون السيف: ومنها: فن «الرزحة»، «العيالة»، «الهبوت»..

الفنون الدينية: ومنها: فن «المالد» ..

فنون البحر: ومنها :فن «المديمة».. «الشوبانية»..

فنون البادية: ومنها: فن «المزيفينة»، «الرزفة البدوية».

فنون المناسبات الاجتماعية: ومنها فن «زفة المختون».

فنون التطبيب الشعبى: ومنها: فن «المكوارة»، «الليوا»، «الطنبورة»، «الزار.

فنون السمر والترويح: ومنها فن «الربابة»، «البرعة»، «الشرح»، «الحمبورة»، «سيروان النساء».

فى اليمن

يتمتع هذا البلد من الناحية التاريخية بأهمية استراتيجية نوعية جعلت منه إحدى الممالك القديمة المرموقة، كما أتاحت له فرص الاتصال بالإغريق والهنود والشرق الأقصى والمصريين والآشوريين والبابليين وشمال الجزيرة العربية وشرقها وسواحل أفريقيا الشرقية مما كان له عظيم الأثر فى جعل الثقافة اليمنية موضوع تفاعل خلاق مع ثقافات الآخرين. وقد انعكس هذا الملمح على الفولكلور، الذى يؤشر تنوعه الهائل من بين ما يؤشر، إلى تلك الحالة التفاعلية الإنسانية العظيمة، وهو ما يشكل مادة خصبة للبحث والدراسة .

فإذا توقفنا عند حضرموت على سبيل المثال فسنجد بأن هذا الجزء تميز

بتعدد الرقصات بحكم اتساع مساحته ونجد بها خمسة انماط لرقصات حضرموت وهى: «الدحيفة»، «الغياضى»، «القطنى» «الهبش»، «الظاهرى».

تسمية الرقصة

تذكر المصادر ان التعريف اللغوى لهذه الرقصة من يدحف والمقصود بالدحف هو الاندفاع نحو الأمام ببطء أى بخطوات منظمة وغير مسرعة ولأن هذه الرقصة ترتكز فى الأساس على صفين متقابلين من الرجال والنساء حيث يتم تبادل الأشخاص-للقصد شريطة أن يكون ذلك على لحن معين كل على حدة وكل صوت من هذه الرقصة يبدأ وتنتهى بالدحف والتقارب من كل جانب نحو الآخر حتى يلتقى الصفان فى وسط «المدارة» ولايزيد الصوت الواحد فى الغالب على نصف ساعة.. ينتهى ثم يعود مرة ثانية وهكذا حتى نهاية الرقصة. اما نشأة هذه الرقصة فهى فى الحقيقة غير معروفة ولكن يؤكد البعض من ممارسى هذه الرقصة منذ اكثر من ستين عاماً وان نشأتها تعود لاكثر من مئتى سنة.

طقوس الرقصة

(يسبق الرقصة غناء ... الذى يغنيه واحد او اثنان وفى النادر ثلاثة مع بعض وقد يطول الغناء اويقصر حسب وجود الشعراء ولعل من الشعر المحبذ هو النوع الخفيف الواضح والقصير ايضاً وهو الغالب من لون الغزل ثم يختار المغنى القصيدة المناسبة للرقصة وليس شرطاً ان تكون آخر قصيدة فى المواجهة بين الشعراء. وقبل بدء الرقصة يردد المغنى ومعه نخبة مختارة بصوت خفيف يصاحبه رقص خفيف ايضاً بالكفين وليس ببعض القطع الخشبية كما فى بعض الرقصات.. ثم يتجهون الى النصف الآخر المقابل:«صف النساء» الذى يظل فى مكانه ويتم ترديد القصيدة عليهن حتى يقمن بحفظها كاملة بعدها يردد الرجال النصف الأول من القصيدة بينما يردد النساء النصف الثانى من القصيدة بعدها يفترق الصفان ويعود صف الرجال القهقرى وتبدأ الرقصة بعد أن يصبح الصفان متقابلين تفصلهما عن بعضهما بعضا المدارة وحينها يبدأ الأداء. ولايصاحب رقصة الدحيفة من الآلات الموسيقية سوى الطبل الذى لايضرب عليه إلا مختص يجيد كيفية التعامل معه فيكون الضرب على الطبل بخفية وتناغم مما يضفى على الرقصة جمالاً ويعطيها طابعها الخاص فيجعل الاداء متماسكاً ومتناسقاً. وعند بدء الرقصة يكون فى الغالب امرأة من صف النساء المقابل وثلاثة من الرجال يكون احدهم الى جانب المرأة ويستمرون بالدوران على أن يأخذ كل واحد منهم دورة بمحاذاة المرأة اثناء الدوران الذى يأخذ دورتين واحياناً ثلاث دورات والأخيرة يتم فيها مايسمى بالكسرة ولها حركة مميزة لابد ان تكون فى المكان الذى بدأ منه الدوران. بعد ذلك يتم اسبتدالهم بآخرين وهكذا دواليك حتى نهاية الصوت «الرقصة » وبالطبع فالألحان تختلف من صوت لآخر، وعند نهاية الصوت الذى فى الغالب لايزيد كما أسلفنا عن نصف ساعة يتوقف الدوران ويظل كل صف فى مكانه وهم يرددون الغناء ثم يبدأ صف الرجال يدحف فى اتجاه صف النساء المقابل بخطوات متتابعة ونغمات متسارعة فى حين تضرب الكفوف بعضها البعض وتضرب الاقدام الأرض الى ان يكون على مقربة من صف النساء حيث لايفصله عنه سوى متر واحد عندها يتم الرقص المتواصل والمكثف مع الغناء المتسارع بآلية ملتزمة منظمة لعدة دقائق بعدها ينتهى الصوت « الرقصة» ويخلد الجميع للراحة وشرب الماء والشاى ويفصل بين الصوت والصوت الآخر

حوالى عشر دقائق وقد تستمر الرقصة بأصواتها المتكررة من بعد العشاء وحتى وقت متأخر من الليل واحياناً حتى بزوغ الشمس) (16).

مشاركة النساء

ليس شرطاً أساسيا ان تكون الرقصة لصف رجالي وصف نسوى إذ من الممكن ان يكون الصفان من الرجال وعند ممارسة النساء للرقصة بمفردهن وهذا نادر جداً فإن من الممكن القيام بها بصفين من النساء.

ونرى من هذا التنوع انه هناك العديد من العوامل الفنية العربية المشتركة من رقص وموسيقى وأداب وعادات وتقاليد امتزجت وانصهرت بين الثقافات العربية المختلفة ولكن على المستوى الشعبى وليس المستوى الرسمى .

ولعل الكاتب العربى الكبير محمد حسنين هيكل يصور هذا الواقع تصويرا حيا بقوله ان «الأمم الكبيرة تحيا لكي تتذكر، والأصح أنها تتذكر لكى تحيا، لان النسيان هو الموت او درجة من درجاته، فى حين ان التذكر يقظة، واليقظة حالة من عودة الوعى قد تكون تمهيدا لفكر ربما يتحول الى نية فعل، ثم الى فعل اذا استطاع ان يرتب لنفسه موعدا مع العقل والإرادة فى يوم قريب او بعيد، بمثل ما فعل المشروع الصهيونى على امتداد قرن كامل عاش نصفه مع الوعد، ونصفه الآخر مع تحقيق الوعد».

ولكى نستطيع أن نحقق آمالنا لابد من الخروج بعدد من التوصيات التى تساعدنا على الخروج من انعزالنا الثقافى والذاتية و الفردية التى نعيشها ألى أن نهتم بتراثنا الثقافى الذى يكمن بجوهره فى قيمنا وعاداتنا فدراسة تراثنا الشعبى تكشف لنا العناصر المشتركة كالتاريخ واللهجات والمعتقدات التى تربط بين البلاد العربية. وإذا وضعنا فى اعتبارنا نزوع الإنسانية إلى العالمية، أذن فمن واجبنا أن نمهد لهذا المبدأ الإنسانى السامى بنشر الفنون الشعبية العالمية، وترجمة حكايات الشعوب وقصصهم الشعبية و أمثالهم فالثقافة ملك للجميع ومن حق كل إنسان أن يتمتع بما أنتجته العقول الإنسانية .

التوصيات

- ضرورة تسجيل المفردات الحركية للرقص الشعبى العربى لمواجهة ما يسمى بحقوق الملكية الفكرية.
- ضرورة اهتمام المنظمة العربية للعلوم والثقافة بدعم وتنشيط وإنشاء المراكز المتخصصة فى علوم الفلكلور وترجمة أمهات الكتب التى تهتم بالفلكلور والتراث الشعبى لما له من اثر بالغ فى زيادة الروابط العربية المشتركة وتأصيل الثقافة.
- ضرورة إنشاء المراكز البحثية و المتاحف العامة المتخصصة فى الفولكلوريات وأيضا المتاحف الملحقة بالمراكز والمعاهد المتخصصة بعلوم الفولكلور.

- عقد المؤتمرات المنتظمة وإصدار الدوريات والكتب المتخصصة بشكل منتظم.
- دخول مواد علم المأثورات الشعبية «الفولكلور» فى برامج التدريس بالعديد من الجامعات والمعاهد العليا المتخصصة.. بجانب استحداث المناهج والبرامج البحثية لتدريس هذه المواد مما يؤدى إلى وجود أساتذة متخصصين وبالتالى سوف يؤدى ألى وجود أبحاث أكاديمية ذات مصداقية علمية.
- ضرورة الاهتمام بوجود العناصر القادرة على تحليل المادة الفلكلورية بأسس علميه سليمة وليس باجتهادات شخصيه بعيده عن الأسلوب العلمى.
- ضرورة دراسة الظواهر المصاحبة للرقص الشعبى من موسيقى وأزياء وأغانى وإكسسوارات وحلى و معتقد دينى.
- ضرورة الأخذ بالأساليب العلمية الحديثة فى جمع وتحليل وتصنيف المادة الفولكلورية فى بيئتها الطبيعية.
- إنشاء أرشيف قومى لحفظ الفولكلور العربى البيئى من غناء ورقص وأغانى وأمثال شعبية.
- ضرورة الاهتمام بتطبيق الأبحاث والدراسات الأكاديمية وألاتظل حبيسة الأدراج لان تطبيقها سوف يساعد على فهم المزاج العام للشعوب وبالتالى سلوكه واحتياجاته وكذالك خصائصه الثقافية المشتركة مما يؤدى إلى رسم سياسات ومشروعات عامه مشتركة.
- ضرورة نشر الأبحاث والدراسات والرسائل العلمية الخاصة بالفلكلور الشعبى على الشبكة العالمية للمعلومات لتحقيق الاستفادة القصوى منها وتعريف المهتمين بتراثنا الثقافى.
- ضرورة إقامة مهرجانات للفنون الشعبية فى المناطق الثقافية المتميزة بالمنطقة العربية على غرار مهرجان الإسماعيلية بمصر.. ومهرجان الجنادرية بالسعودية.. وجرش بالأردن.. وقرطاج بتونس.. عملا على زيادة الروابط

احدى رقصات فن الصوت في الخليج



العربية.
- ضرورة تركيز المبدعين فى كافة المستويات على الخروج بأعمال تعتمد على عناصر من التراث الشعبى.
- إنشاء جمعية للفولكلوريين العرب.. وعقد ندوات ومؤتمرات علمية منتظمة.
- ضرورة استخدام التكنولوجيا الحديثة لحفظ التراث والمأثور الشعبى.
- ضرورة إيجاد آلية للربط بين المراكز العربية المهتمة بالفولكلور، لما تؤديه الفنون الشعبية من دور هام فى تأصيل الثقافة الشعبية .

ولقد حان الوقت ان نعمل بقدر الإمكان على إبراز الطابع القومى للشعوب العربية من خلال الاهتمام بالكشف عن العناصر الثقافية المشتركة التى تربط البلاد العربية ببعضها البعض اخذين فى الاعتبار الاتجاه العالمى نحوعولمة كافة الأنشطة الإنسانية.. لذا فمن واجبنا آن نمهد لهذا المبدأ الإنسانى السامى بنشر تراثنا ومأثوراتنا.. ولكن بالقدر والكيف.. لا الكم.. الى جانب ضرورة أن نواكب العصر فى تقديمنا لمنتجنا الثقافى لجذب الأخر الى ثقافتنا.. وإقناعه بوجهات النظر العربية من واقع ثقافتنا.. فهذا ما نحن فى أمس الحاجة إليه الآن .

الهوامش

(1) علي القيم - مجلة دليل السائح - عدد أيار - حزيران 2005 – سوريا .
http://www.syriatourism.org
(2) شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مكتبة الآداب ومطبعتها 1965 ص 66.
(3) Lilina B. Lawyer – the Dance in Ancient Greece U.S.A – 1964. P. 821
(4) " .. لعل أقدم كتابة عن " الزار " هو ما جاء في نبذة عن " الطب التجريبي " مقدمة إلى: ديوان علماء مصر – بقلم شافعي بك سنة 1896 ضمن مجموعة:
Memoires aux travaux originaux presentes et lus a pins Egyptien
Samuel Mzwemer: the influence of animismon Islam, New York. The Macmillan com Pamy, 1920. PP. 235,236.
(5) قصى الحسين – مجلة الفكر العربى – ص 84 -العدد 77 – بيروت – لبنان –صيف 1994 .
(6) احمد عياد – التصوف الإسلامى – ص 321 – القاهرة 1970 .
(7) الموقع الرسمى للطريقه على شبكة المعلومات الدوليه الانترنت
http://www.sammaniya.com
(8) صفوت كمال – أفراح النوبة – مجلة الفنون الشعبية – يناير 1965 – ص 102
(9) هانى على ابو جعفر – الرقص الشعبى النوبى – رسالة ماجستير – أكاديمية الفنون – 1987 – ص 33 – 34
(10) سمير جابر بشاى _ أنواع الرقص الشعبى فى مصر العربية
(11) الموقع الرسمى لمحافظة اسوان http://www.aswan-art.com
(12) واحات اليمامة » الواحات الأدبية » واحة التراث الشعبي:
http://www.alyamamanet.com
(13) سمر سعيد الرقصات الشعبية في محافظة الشرقية دراسة تحليلية – ص102 - 103
(14) علي القيم - مجلة دليل السائح - عدد أيار - حزيران 2005 – سوريا.
http://www.syriatourism.org
(15) وكالة رويترز للانباء- شبكة المعلومات الدولية الانترنت
(16) جابر على احمد – شبكة المعلومات الدوليه الانترنت موقع: www.sabanews.net

انحثار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفني الخليجي

د.صالح حمدان الحربي

باحث من الكويت

من المعلوم أن الحياة في الخليج تنقسم إلى مرحلتين، مرحلة ما قبل النفط، ومرحلة ما بعد النفط ولقد مرت الكويت بظروف جعلت مرحلة ما بعد النفط سابقة لمرحلة تلتها وهي مرحلة الغزو، الذي ترك أثراً حاداً، وانكساراً في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية، وقد أثر هذا الانكسار بشكل واضح فيما يقدم من فنون موسيقية أو تشكيلية، وحتى العمارة لحق بها شيء من هذا الانكسار.



وبشكل عام فإن منطقة الخليج، ومنها الكويت، حافلة بفنون متعددة، بحرية وبرية، مما أعطى ميزة فنية لهذه المنطقة، صارت من خصائصها المميزة. والإنسان بطبيعته، ينتمي إلى البحر، وبعد ذلك يبدأ التفاعل مع الحياة البحرية، والأصل أن فنون الإنسان تتشكل من خصائص الحياة البرية، ولما صار الإنسان الخليجي إنساناً بحرياً، نقل هذه الفنون البرية إلى البحر، وأدخل عليها مستلزمات هذه النقلة البعيدة المدى، وقد شكلها الإنسان الخليجي وأضاف عليها وحوّرها لتتفق مع البيئة البحرية التي انحاز إليها. ومع الزمن صارت هذه الفنون فنوناً بحرية تمتاز بأساليب موسيقية خاصة، بحسب ظروف الخليجي مع البحر، على سطح سفينة، أو على ساحل، في صيف أو شتاء، فكل هذه الظروف الزمانية والمكانية تترك أثرها في فنون الإنسان الخليجي.

صارت فنون الخليجيين فنوناً مرتبطة بفعاليات الناس وفي تفاعلهم مع البحر بحسب الأغراض المختلفة، وارتبطت هذه الفنون ارتباطاً عضوياً بكل الأنشطة التي يمارسها أهل الخليج في حياتهم البحرية، ترافق هذه الفنون بناء السفينة، وإنزالها البحر، والسفر إلى الغوص في موسم الغوص، والعودة في زمن القفال، فصارت هذه الفنون كأنها طقوس دينية يأنس لها البحارة، وتشكل جزءاً من ثقافتهم.

ونفصل بعض ما أجملنا:

فنون بناء السفينة قبل نزولها إلي البحر كثيرة، لعل من أهمها فن طلاء السفينة وهو فن زمنه بطئ يتلاءم مع هذا العمل، ولذا سمى هذا الفن (بالسنجي) وهذه التسمية تطلق على كل ما هو بطئ وثقيل فنقول مثلا شاي سنجين أي شاي ثقيل. ويتحول العمل بعد ذلك إلي السرعة. بعد انتهاء طلاء السفينة يفرح البحارة ويغنون غناء يطلق عليه (الشبيثي) وهو غناء سريع نوعا ما يعبر عن الفرح والسرور بهذا العمل المضني.

وغناء السنجني يبدأ عادة بالاستهلال:

نوفلين يا الله بالكرامة
يا مسلمين صلوا على النبي
بيت الرسول مكة يا مدينة

وبعد أن يتم العمل في طلاء السفينة يقوم بعض البحارة بقلب قدور الشونة إعلاناً لانتهاء العمل، ثم يتحول الغناء من السنكني إلي " الشبيثي" وهو غناء للترويح عن النفس من عناء العمل، فيعلن اللحن أولا بالطيران ثم يقوم النهامة بالغناء:

لي خليل حسين يعجب الناظرين
جيت أنا أبغي وصاله كود قلبه يلين

وعندما تستعد السفينة للرحيل يصطف البحارة على جانبي السفينة وذلك لنشر المجاديف ثم القيام بالتجديف، يغني في هذه الحالة فن جميل ذو إيقاع يوازن بين نهاية شطرة بيت الشعر، وجر المجداف والنحبة المساعدة على العمل.

دمعي تحدر على وجناي وأستاهل
وهلال سعدي أبدما بان واستاهل
هذا جزا من رابع الأنذال يستاهل
رابعت صاحب ذهب اليوم فضه قلب
يحقلي لأسطر الديكان فوق قلب
إن كان هذا وذا يطلى لي قلب
أنا الذي استحق الصلب واستاهل

ونظرا لطول فترة جر المجداف فيغني البحارة :

ما أغفر أنا أخطاءك حبك في ضميري انزاح
من حيث جرح في قلبي ما بري وانزاح
أنسيت ذاك الطرب وذاك اللعب وانزاح
قلب قسى شي فعلت أنا من بد
الضرس ليمن رقل من شلعة لا بد
انظر إلي الغيم لي هب الشمال انزاح

وتستمر هذه الحالة إلي أن تصل السفينة إلي المنطقة التي يتوفر فيها الريح لدفع السفينة

وهنا يخرج البحارة الشراع حيث يغنون على خطف الشراع بالإيقاعات السريعة التي تبدأ بالابتهالات والصلاة والسلام على الرسول، ثم أنغام سريعة تساهم برفع الشراع بسرعة ونشاط:

هيلي يا سيدي هيلي لا والله اتكلنا يا الله يا الله يا الله ويلي يا سيدي شلنا على الله كريم تعلم بحالي علمك بسود اتكلنا ربي عليك اتكالي عزيت يا من له الليالي يوم الحشر يا سنادي يا غايتي الملك الوذ بك يا محمد ذخري وغاية يا هل الدين مولاي نظرتك بالعين مرادي إحنا ضعوف ومساكين توفي توفي ديون الثقالي يا موفي الدين يا ديون علينا الأولى والتوالي ياالله

وتمخر السفينة وتتنوع الأعمال سواء تنزيل الشراع واستخدام الشراع الصغير (الجيب) ترافق ذلك فنون كثيرة ومتنوعة حسب العمل المقام. ففن الدواري مثلا جاءت تسميته من الدوران حول الساري لوضع حبل المرساة الطويل داخل السفينة:

هي يا الله هو يا يلي
يا مال يا سلام
اللي مالي يا سلام
هو لو بالله بادي يا سلام
يا رب سهل علينا يا سلام
خير من الله يجينا يا سلام
يفرح لنا الأهل والجار يا سلام
هيلي يا بالله ما لي يا سلام

وكذلك نسمع غناء لمة جيب حيث يتم طيّ الشراع الصغير .

الرؤيا الموسيقية للفنون البحرية :

هنا في هذه العجالة سنتحدث عن موسيقى وإيقاعات هذه الفنون سواء فنون العمل أو فنون الراحة ونقدم مثالين لهذه الفنون :-

1 - السنجني :

من أهم هذه الفنون وذلك لثرائه الموسيقي. وهو الوحيد الذي يمتاز بوحدة إيقاعية مقدارها 64 وحدة وهذه تتطلب حسا فنيا ماهرا لمعرفة تفصيل هذه الوحدات الإيقاعية ولذا استطاع الفنان البحري توزيع هذا الفن على عدة آلات إيقاع فمن رأس الطبل، إلي كل أشكال آلات الإيقاع المتوفرة سواء الصاجات، أو الهاون، أو التصفيق، ناهيك عن الآلات الإيقاعية الأخرى كالطبول والطيران. وبعد ذلك يتحول هذا الفن إلي فن الشبيثي حيث تعلنه آلات الطيران ثم يتم الدخول إلي اللحن الرئيسي وإيقاعه 4/4.

2 - رفع الشراع:

الفن الثاني الذي سنتناوله هنا هو فن الخطفه أي رفع الشراع وهو من الفنون البحرية الأساسية وحقوله الموسيقية 4/16 حيث يبدأ النهام الأول باستهلال **(يا الله يا الله يا الله)** ثم يتناوب ذلك مع النهامة الآخرين وهم حوالي ثلاثة عادة وذلك مع نخبه من بقية البحارة، إلي أن يدخل الطبل معلنا اللحن الرئيسي تساعده الأيدي بالتصفيق، ويستمر هذا الإيقاع الجميل إلي أن يتم رفع الشراع .

تأثير إنتاج النفط
على التغيرات الاجتماعية والفنية:

لعب إنتاج النفط والازدهار الاقتصادي دورا كبيرا في تغيير أسلوب حياة الناس. مصدر الدخل كان من التجارة البحرية من إنتاج اللؤلؤ إلي السفر التجاري. هذه الحرف وعائدها الاقتصادي الذي لا يستلم منه البحار إلا الفتات جعلت البحار مدينا للتاجر طول العمر بل أصبح هذا الدين يورث في الكويت وبعد النفط تغير هذا المفهوم الاقتصادي وأصبح للبحارة الذين تحولوا من مهنة البحر إلي الاشتغال في شركات النفط دخول ثابتة استعادوا منها حريتهم الاقتصادية ومن ثم الاجتماعية. ولقد لعب النفط دورا كبيرا في ازدهار الحياة الثقافية فقد طاف دول الخليج الكثير من أساتذة التنوير العرب الذين أرسوا حياة ثقافية علمية جديدة لم تكن موجودة من قبل .

فتح التحول الاقتصادي أفاقا جديدة للحياة التجارية، فبعد أن كان البحار يقصر حياته التجارية على الهند وأفريقيا أصبح بعد النفط يتاجر مع أنحاء العالم مما ساهم في كثير من المعرفة وتطور الأسلوب الحياتي الذي يمهد لدورة الحياة الثقافية الجديدة ومع دخول كثير من الثقافات سواء العربية أو العالمية مما أدي إلي تشجيع طلب العلم في الدولة العربية. كذلك توجه أهل الخليج للعلم في دول خارجية لمخرجات ثقافية جديدة لعبت دورا كبيرا في تقبل المد العربي السياسي ومن ثم التحول إلي القومية العربية وازدهار الفكر الثقافي في المنطقة.

لم يقف الموسيقيون المعاصرون أمام هذه المتغيرات متفرجين لما يدور حولهم فقد لعبوا دورا كبيرا في التغيير الفني وتّطور الفن على أيديهم بصورة رائعة ساهمت في ترسيخ الفنون الموسيقية التراثية. فقد أتجه معظم الموسيقيين إلي الحاضرة، وخاصة بغداد والهند وذلك لتسجيل اسطوانات لأعمالهم الموسيقية فحافظوا على هذا التراث، واعتبرت أعمالهم المسجلة هي البنك الأساس للحفاظ على هذه الفنون ثم تطور هذا التسجيل ليتم في دول الخليج مما أدى إلي الحفاظ على معظم التراث الموسيقي للمنطقة.

تحوّل بعض سادة الغناء في البحر إلي الغناء الحديث فأبدعوا وأجادوا فيه، كما تحوّل بعض منهم إلي التأليف الموسيقي فكتبوا ألحانا رائعة استطاعت أن تصل إلى التراث الموسيقي وتقدمة بصورة علمية لحنا وأداءاً.

استطاع الفنانون بعد سماع الكثير من الفنون العربية أن يتأثروا بهذه الفنون، وحاول الكثير من الفنانين محاكاتها، مع استخدام الآلات الموسيقية المتنوعة، كما أطلع الفنانون على أنواع متعددة من المقامات العربية غير المعروفة لمنطقة الخليج فاستطاعوا بذلك كتابة أعمال موسيقية خالدة تمتاز بالطابع الموسيقي العلمي الذي اعتمد في أساسه على موسيقى التراث.

كما استطاع هؤلاء الفنانون باستخدام الإيقاعات البحرية، كتابة الأغنية الحديثة مما ساهم في تأصيل الفن الموسيقي الخليجي، فقد استطاع الفنانون المعاصرون لهذه الفترة تنقيح بعض الألحان التراثية وإعادة كتابتها بأسلوب حديث. أدي كل ذلك إلي إبداع العمل الفني وسرعة تطوره وإلي إزياد طموح الفنانين وبالتالي السعي لتسجيل الموسيقى بآلات موسيقية حديثة، فقد سافر الفنان سعود الراشد

إلي القاهرة عام 1958 لتسجيل أغانية بمصاحبة الفرقة المصرية وذلك بطلب من إذاعة صوت العرب فقد سجل خمس أغاني: فز قلبي، وصوت " ماناح ورق " من الحانه ومن الألحان التي طورها صوت " يا ليلة دانة " وصوت " في هوى بودي وزيني " وصوت " لولا النسيم " هذه الأعمال لاقت الكثير من النجاح مما أدى إلي الإسراع في تكوين الفرقة الموسيقية لإذاعة الكويت ذات الآلات الموسيقية المتنوعة عام 1959، والتي لعبت دوراً كبيراً في تسجيل العديد من الألحان الجديدة، كما ساهمت بالازدهار الفني الموسيقي لمطربي الخليج، فقد زار الكويت الكثير من المطربين الخليجين والعرب وذلك لتسجيل أعمالهم الموسيقية، مما جعل الكويت قبله للمطربين منذ 1960.

ساعدت هذه النهضة الفنية الكبيرة على اتجاه كثير من الفنانين لدراسة الموسيقى وخاصة في مصر مما أدى إلي صياغة موسيقى علمية حديثة ساهمت في تطور الموسيقى .

المتغيرات التي ساهمت في اندثار الفنون البحرية:

أولا : تغير مكان الأغاني :

لعل من أهم هذه المتغيرات تغير الأسلوب المعيشي للناس، بعد ما كان الاعتماد على اقتصاد البحر والذي ارتبط به الفن الغنائي ارتباطا كلياً. تغير هذه النمط الاقتصادي مما ساهم مساهمة كبيرة في اندثار كثير من هذه الأنواع الغنائية وخاصة غناء العمل، سواء على اليابسة، أو على سطح السفينة. تغير المناخ الاقتصادي ومعه تغير المناخ الفني فلم يعد البحارة يغنون فنونهم المحببة إليهم وذلك لعدم وجود الرابط الاقتصادي لهذه الألحان وبالتدرج اختفت ألحان السنجني واليامال وغيرها من فنون العمل وذلك باختفاء المهنة والضرورة النفسية لأداء هذه الأعمال ومن ثم ساهم ذلك في اندثار هذا النوع من الغناء لكن على الرغم من ذلك حاول البحارة نقل هذه الأغاني إلي اليابسة في محاولة منهم للحفاظ عليها فأصبحوا يتخيلون هذا الواقع البحري على اليابسة وصاروا يغنون هذه الأغاني خارج نطاقها الفني فقدمت مبتورة وغير صادقة على الرغم من مسرحة هذه الأغاني بإعادة تمثيلها وتصويرها لكن اختفاء الحاجة المهنية لها أدى إلي اختفائها تدريجياً من الساحة الفنية .

ثانيا : أسلوب أداء هذه الأغاني :-

يمتاز أسلوب الأغاني البحرية بالأداء الجماعي فنسمع في كثير من الأحيان أغاني تؤدى بأكثر من مغن (نهام) كما يساهم البحارة بترتيلاتهم ونحبهم في هذا الأداء الجماعي والذي يتطلب مجموعة متجانسة فنياً تؤدى هذه الأغاني بهذا الأسلوب وبإتقان.

كما أن الغناء الجماعي يوحد العمل ويزيد في إنجازه بالسرعة المطلوبة مما جعل لهذه الأغاني أهمية أدائية جماعية للمحافظة على الإيقاع الموسيقي وإيقاع العمل أي إيقاع العمل المطلوب أداؤه .

وبتطور الغناء واعتماده على الآلات الموسيقية واهتمام كثير من المؤلفين الموسيقيين بالتصوير الموسيقي، أو اعتمادهم على أداء مطرب واحد أسوة بالغناء العربي الحديث ابتعد الكثير من أفراد الكورال البحري عن فنونهم وذلك لتقصير المؤلفين من الاستفادة من هذا الكورال، ومن ثم كتابة موسيقى حديثة تستعين بهؤلاء أصبح فن المغني الفرد مع الأوركسترا هو الفن السائد وهذا بدوره أدى لعزل الكثير من الفنون البحرية ذات الغناء الجماعي مما ساهم في تجميدها وانزوائها.

ثالثا :الشعر الغنائي :

اعتمدت الفنون البحرية على شعر الموبلي والزهيري بأنواعه المتعددة وببروز نهضة ثقافية عربية ساهمت بوجود شعراء شباب يعتمدون اللغة العربية الفصحى في الكتابة فضلا عن أن الصور الشعرية التي اعتمدها هؤلاء الشعراء ذات مدلولات حديثة تتلاءم والغناء الفردي , مما أدى إلي انزواء شعراء العامية الذين انتهجوا أسلوب الموبلي والزهيري في كتابة أغانيهم. تحول الذوق العام والأسلوب الشعري والصور الشعرية إلي التغني بالوطن والهيام بتعبيرات حديثة تلقفها الناس بسرعة لأنها تعبر عن الواقع الحالي بطابعه الحديث.

رابعا : المرأة والغناء :

بوجود وسائل الإعلام المتنوعة وسفر كثير من الناس إلي الخارج سمع الكثيرون أغاني متنوعة تغنيها المرأة وذلك على عكس أغاني المرأة عندنا المرتبطة بالتراث، فأصبح لابد وان يتحول المجتمع ويستمع إلي غناء المرأة في غناء حديث بدلاً من الغناء الرجالي وقد سمى د. عبد الله الجسمي ذلك بذكورية الفن الغنائي، فكل الغناء البحري لا يغنيه إلا الرجال، وذلك للظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أدت إلي ظهور هذه الفنون حتى عندما نقل البحارة فنونهم إلي اليابسة ظلت ذكورية، وذلك بسبب ظروفها وطابعها المتمثل بالعمل وباجتماع الرجال في دواوينهم وكذلك ساهمت الظروف الدينية والاجتماعية التي تطالب بانفصال المرأة عن الرجل بالبعد عن هذا الفن.

ساهم التطور الاقتصادي والثقافي إلي تعلم المرأة ثم ظهورها في ميدان العمل ونجاحها فيه كما ساهم وفود كثير من المطربات العربيات إلي الخليج بالانتباه لهذه الظاهرة ومن ثم إفساح المجال للمطربات المحليات بأخذ مكانتهن الفنية فظهرت الحاجة إلي التغيير من الغناء الرجولي إلي الغناء النسائي. نجحت المرأة في ذلك مما أدى إلي احتكار كثير من النساء الغناء وأصبح لهن أفضلية خصوصاً بوجود صوت ذي طابع نسائي لم يعتده كثيرا أهل الخليج. كذلك من أمتهن حرفة الغناء جاء بأسلوب جديد وطابع موسيقي علمي ساهم بازدهار الفن وانتشاره لكن للأسف ساهم باندثار الفنون البحرية ذات الطابع الرجالي وانزواء هذا الفن في الدواوين الخاصة لمريديه.

خامساً : الفنون البرية :

الفنون البرية ساهمت أيضاً باندثار الفن البحري وذلك باهتمام المسئولين بهذه الفنون البرية وخاصة فن العرضة الذي اعتبروه فن الحرب الذي لابد وأن يشارك فيه المسؤولون وذلك اعتزازاً ببدويتهم كما أن العرضه وهي رقصة جماعية رجالية يستمتع المسؤولون بالمشاركة فيها وذلك لإبراز نفوذهم وقوتهم .

ساهم ذلك الاهتمام بالفنون البرية بابتعاد الفنون البحرية التي تمتاز بالمشاركة الجماعية غير المحسوبة فالكل في الغناء البحري سواسية سواء مشاركته بالغناء أو التصفيق، هو فن نابع من القلب يبتعد عن الفوارق والمفاخرة.

سادسا : وزارة الأعلام :

ساهم المسؤولون الجدد في وزارة الإعلام

بالابتعاد عن هذه الفنون وذلك بسبب فرض ذوقهم الخاص على ما يقدم بوسائل الإعلام من الإكثار من الأغاني العربية، والابتعاد كليا عن الأغاني التراثية وذلك لاعتقادهم أنها قديمة وأن وسائل الإعلام يجب أن تقدم الحديث ولذا فإن هذه الفنون انزوت في ادراج وسائل الإعلام وأصبحت تقدم في أوقات ميته لا يسمعها الناس مما أدى إلي بعد الناس عن هذه الفنون وعدم متابعتها وذلك بإحلال فنون وافدة كثيرة محلها.

الخلاصة:

فنون الخليج الموسيقية حوار حميم بين البر والبحر. ومن الطبيعي أن تنطبع فنون البحر بمشاق الرحلة، وحط الرحال. سديم البحر العظيم الواسع شكل ساحة الصوت والإيقاع. صحب البحار في كل خطوة من خطوات المغامرة، وكل لحظه من لحظات السكينة. تواشجت مفردات الحياة اليومية من أفراح وأحزان في داخل الصوت، والإيقاع البحري. وكان من الطبيعي بعد ذلك ومع الخبرة الزمانية والمكانية أن تتأصل هذه الفنون في النفوس. وبقدر ما يصبح من الصعب انتزاع تفردها الجميل، تقع علينا مسؤولية الحفاظ عليها كما أبدعها روادها.

ولكن حدث التبدل، ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا المسخ لهذه الثروة الإبداعية المسموعة، بما تحمله من وجدان نقي نادر.

وبقدر ما بدلت الثروة البترولية نمط الحياة الاجتماعية، ففتت بعض رواسخ هذا الفن الأصيل، بقدر ما ساهم الاتصال بالعالم الخارجي في الأخذ بالضعيف منه في فنون السماع، والتشكيل والتعبير.

بالتالي تعرضت هذه الثروة الوجدانية العظيمة للتغيرات الآتية :

أولاً : تبدل الأداء والغناء بحكم تغير موقع السكن واقتصاره على البر.

ثانياً: تغير أسلوب الأداء الجماعي والمترابط إلي الفردي المعزول.

ثالثا :- تغير الصياغة الشعرية بما يتفق مع هذه الفردية.

رابعاً :- دخول الصوت النسائي الفردي في غير موضعه على فنون جماعية رجالية، فحدث الخلل أو الضعف أو المسخ.

خامساً :- طغيان الفنون البرية بما وفد عليها من ألوان الغناء المتبني للسرعة، أو الخفة، أو الضعف، أو المسخ .

سادساً :- وزارات الإعلام وتشجيعها هذه الألوان الممسوخة من الفنون السطحية، وإغفالها عمدا تقديم الأصيل.

والنتيجة المؤسفة هو تعرض هذا التراث النغمي والموسيقى الأصيل للنسيان، أو الضياع، أو الانقراض. ولعل دعوتي هذه تجد من يتحمس لوضع خطة علمية دقيقة للحفاظ على ما بقى لدينا من فنون الأصالة.

الشعر النبطي
في الجزيرة العربية والخليج
من شاعر القبيلة إلى شاعر المليون

علي عبدالله خليفة

شاعر وباحث من البحرين.

تعارف الناس في عصرنا الحديث على أن الشعر الشعبي هو الشعر الذي يقوله العامة من بسطاء الناس عفو الخاطر تعبيراً عن لحظة صادقة معاشة، لصيقة بالتكوين النفسي لقائلها، وقريبة من الحس الجمعي للطبقات الدنيا في المجتمع. وقد ينطبق هذا على كل فنون الأدب الشعبي في الخليج إلا على فن واحد متفرد اختلف دارسوه القلائل حتى على نسبته إلى الأدب الشعبي لأنه في معظمه غير مجهول القائل، وهو الشعر النبطي الذي أسهمت في إبداع أحلى وأقوى قصائده كل الطبقات الاجتماعية في بادية شبه الجزيرة العربية وما جاورها دون استثناء، فقاله الفقير والأمير على حد سواء. ولقد تعودنا أن يستنكف علية القوم عن ما يمارسه عامة الناس من تعابير وفنون وعادات . . ترفعاً وتمايزاً لهم عن الرعاع، إلا في هذا اللون من فنون القول الذي عده الأمراء على مر الأزمان التي تقلب وازدهر فيها مدعاة للتفاخر بقوله والإجادة فيه والتباهي بتبني شعرائه والمبالغة في رعايتهم وإكرامهم وتقريبهم. في ذات الوقت الذي ظل فيه الشعر النبطي متنفس القول العام في البادية الذي يمكن من خلاله دراسة جوانب كثيرة من ظروف البيئة وأحوال الناس.



عليا

أبي زيد الهلالي

تقول فتاة الحي عليا ولا مثايل قايل مثلها في الحي قايل

يا الله أن تهيي لي طروش لاجلهم يسيرون ما بين الضحى والقوايل

يا ركب يا اللي من عقيل تقللوا على ضمر شروى الحنايا نحايل

تلك كانت هي بدايات الشعر النبطي وبداياته الأولى، وقد برز فيه شعراء، واختص بحفظه وروايته حفاظ ورواة عنوا بنشره فكانت له منزلة في القلوب وتأثير على الحياة بلغ الحد الذي يمكن فيه أن تشعل الحرب بين القبائل قصيدة كقصيدة (الخلوج) – وتعني الناقة التي فقدت ابنها – للشاعر محمد بن عبدالله العوني (توفي عام 1342 هـ)، وأن تظل بعض القصائد مرجعاً لأحداث تاريخية وشاهداً لمواقف بطولية حقيقية.

ويمكن إيجاز مكانة وتأثير الشعر النبطي في هذه المنطقة بأن كانت له نفس مكانة وتأثير الشعر عند العرب في الجاهلية، بل ليكاد أن يقال بأن هذا اللون من الأدب هو الصورة الصادقة لما كان عليه أدب اللغة العربية في العصر الجاهلي " ذلك لأن حياة العرب في البادية لم تتغير بحال من الأحوال، فحياة القبيلة الاجتماعية والسياسية والمادية الآن كما كانت منذ ثلاثة عشر قرناً "[1].

وكما هو معروف فقد نشط خلال القرنين الثاني والثالث للهجرة الرواة والرواد الذين أولعوا بتدوين اللغة العربية وآدابها من الأعراب وساهموا في نقل الأدب الفصيح من البادية إلى الحاضرة العربية وأودعوه بطون الكتب وساعد القرآن الكريم وتفاسيره والدراسات والاجتهادات الفقهية في حفظه من الضياع والتغيير الكثير والتبديل الواسع، لكنه في البادية خضع للتطور الطبيعي، على الرغم من انغلاق المجتمع البدوي وصرامته في قبول الجديد الوافد، ففقد الكثير من نقاء لغته التي تحولت إلى لغة أخرى ممسوخة عن الأصل لكنها محتفظة بكل عناصر اللغة الأم.

والمراجع المتوفرة لا تذكر شيئاً عما اعترى العربية الفصحى في بادية الجزيرة العربية في فترة انتقالها إلى العامية، ولا تذكر بالتحديد متى بدأ هذا التغير التدريجي، لان اهتمام الرواة وعلماء اللغة ذلك الوقت كان منصباً على الفصيح من الكلام فاعتبروا ما طرأ على لسان الناس من مفردات وتعابير فسادا وتدنيه في القول لا يعتد به ولا يرقى إلى مستوى الرواية والتدوين والدرس. حتى البدو أنفسهم لم يألفوا في البداية هذا الذي طرأ على شعرهم، وقد سموه (نبطياً) لفساد لغته وبعدها عن أصول اللغة الفصحى ومحاكاتها لغة المستعربين من الأنباط التي يضرب بها المثل قديماً في البعد عن الفصاحة.

ويبدو أن اللحن والاشتقاق والصيغ المخالفة لقواعد الفصحى استمرت في التسرب والسريان على ألسنة البدو، ودخلت أشعارهم بشكل تدريجي منذ القرن الخامس الهجري حتى وصلت إلى ما هي عليه في عهد ابن خلدون[2] (732 – 808 هـ) الذي يعتبر أقدم من دون نصوصاً من الشعر العامي وذلك في مقدمته الشهيرة. يقول العلامة قبل أكثر من ستة قرون من الآن في الإشارة الوحيدة التي وصلت إلينا في كتب الأقدمين عن هذا اللون من الشعر: " فأما العرب، أهل هذا الجيل، المستعجمون عن

لغة سلفهم من مضر، فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان عليه سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء، ويستطردون في الخروج من فن إلى فن في الكلام. وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم. وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر، ثم بعد ذلك ينسبون ".

ويضيف ابن خلدون: " فأهل أمصار المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات، نسبة إلى الأصمعي، راوية العرب في أشعارهم. وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي. " [3]

ويورد نماذج مما ينسب لبني هلال، منها ما قيل في رثاء أمير زناته أبي سعدى البقري :

تقول فتاة الحي سعدى وهاضها	ولها في ظعون الباكيين عويل
أيا سائلي عن قبر الزناتي خليفة	خذ النعت مني لا تكون هبيل
تراه العالي الواردات وفوقه	من الربط عيساوي بناه طويل
وله يميل الغور من سائر النقا	به الواد شرقا واليراع دليل
أيا لهف كبدي على الزناتي خليفة	قد كان لاعقاب الجياد سليل
قتيل فتى الهيجا ذياب بن غانم	جراحه كأفواه المزاد تسيل[4]

وهذا الذي دونه العلامة يمثل في تصورنا إحدى مراحل النضج الأولى التي وصل إليها الشعر العامي خلال تطوره من حيث نزوعه إلى الفصحى في لغته وأوزانه وأسلوبه، إذ لا بد أنه قد مر بمراحل سابقة من التطور التدريجي حتى جاء بالصورة التي لقيه فيها ابن خلدون. والملفت للنظر أن من بين ما يتناقله الرواة في المنطقة من شعر بني هلال نصوص قريبة الشبه بما هو بين أيدينا الآن من شعر نبطي. ونورد هنا أبياتا تنسب إلى (عليا) حبيبة أبى زيد الهلالي من قصيدة أرسلتها إليه وهو في المغرب يقاتل البربر :

تقول فتاة الحي عليا مثايل	ولا قايل مثلها في الحي قايل
يا الله ان تهيي لي طروش لاجلهم	يسيرون ما بين الضحى والقوايل
يا ركب يا اللي من عقيل تقللوا	على ضمر شروى الحنايا نحايل
قولوا لابا زيد ترى الوادي امتلا	وكل شعيبٍ من مغانيه سايل
قولوا لابا زيد ان عليا مريضة	عليها من الحمى خبيث الملايل
ابا زيد حب الناس حبل وينفتل	وحبي أنا وياك زي العمايل
والله لولا البحر بيني وبينه	جيته على وضحا من الهجن حايل
قولوا لابا زيد ان بغاني بغيته	وان دور البدلا لقينا البدايل
أبا زيد تنساني وتنسى فعايلي	وتنسى جميلي يا نكور الجمايل
يبيعون لي باعوا ويشرون لي شروا	ولا الغبن إلا بالنضا والحلايل[5]



عبدالرحمن عبدالله الشاعر



محمد عبدالوهاب الفيحاني



سمو الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة

من المرجح أن يكون هذا النص قد قيل في حدود القرن السابع الهجري مع الأخذ بعين الاعتبار ما يعتور أقوال الرواة من شك وخلط وتحريف. فهل هو بالفعل من مرحلة تلت بقليل ما دونه ابن خلدون من أشعار، حيث اكتلمت ونضجت لغة وأسلوب هذا الفن فاستقر وسار عليهما حتى أيامنا هذه دون تغيير أو تبديل؟ أم أن النص السابق من تأليف الرواة والقصاصين في فترة لاحقة، ضمن القصص الخيالي والحكايات الشعبية المنتشرة في المنطقة حول سيرة بني هلال؟

يقول خالد الفرج عن الأبيات الستة من النص السابق التي أوردها في مقدمة ديوان النبط: " هذا شعر قيل في القرن السابع الهجري وهو لا يختلف عن أشعار هذا الزمان، وفيه من البلاغة والانسجام ما يعد في أعلى درجاتها ولا ريبة عليه من وضع أو انتحال " [6].

من المؤكد أن كمية هائلة من هذا الشعر قد أهملت وضاعت لأنها وقعت بين أدباء الفصحى الذين يحتقرون الشعر النبطي ويرون بأنه دون مرتبة الاهتمام وبين قائليه ومتذوقيه وأغلبهم من الأميين الذين يعتمدون الذاكرة البشرية في الحفظ والرواية، فلم يصلنا من أشعار المتقدمين إلا أقل القليل وأقدم من دونت أشعارهم راشد الخلاوي وابو حمزة العامري من الإحساء وقطن بن قطن من عمان ورميزان وجبر بن سيار من منطقة سدير في نجد فيما بين القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين.

ألحان وأوزان الشعر النبطي

يبدو لي أن قصيدة النبط ظلت في طفولتها الأولى تقال في الغالب على تفاعيل وبحور القصيدة الفصحى مع تمسكها بإلغاء الإعراب، لا لأن شعراء النبط الأوائل أدركوا تفاعيل وبحور الخليل بن أحمد فنظموا على منوالها مما كانوا يقرؤون، ولكن لأن بيئة الفطرة البدوية التي ابتدعت أوزان الشعر العربي وسارت عليها ثم أتى بعد ذلك الخليل واستنبط منها أوزانه هي بشكل أو بآخر نفس البيئة التي ولد وترعرع فيها



الشيخ خالد بن محمد آل خليفة



راشد بن فاضل البنعلي

الشعر النبطي. وتطور هذا الشعر وانتشاره بين الأميين من الأعراب الذين يعتمدون السليقة الفطرية في كل نهج من حياتهم جعل مجال الوزن مفتوحا لظروف الشاعر النفسية وطبيعة أغراضه من القول ومدى قدراته العفوية على الابتكار والتنويع، مما أدى إلى صعوبة تحديد بحور شعرية لأوزانه خاضعة لتفعيلات معينة.

لقد جرت محاولة رائدة قبل حوالي نصف قرن من الآن للباحث عبد الله بن خميس لتحديد الأوزان الشعرية التي ينظم عليها الشعر النبطي ، لكنها للأسف لم تصل إلى نتيجة ". . ولقد حاولت عن طريق التتبع والاستقراء حصر أوزان هذا الشعر فلم أصل بعد إلى نتيجة. ثم عمدت إلى مجموعة شعر لأحد شعراء النبط وهو إبراهيم بن جعيثين (1260 – 1362 هـ)، وهو من المكثرين وممن يتلاعبون بأوزان هذا الشعر، ويتفننون في ضروبه، فوصلت إلى ما يقرب من عشرين وزناً، ولما أقارب نهاية الديوان فكيف بجميع الديوان، ثم كيف بجميع شعراء النبط قديمهم وحديثهم؟!" [7]

وهذا راجع إلى أن الشعر النبطي يعتمد في أوزانه على المقطع الصوتي وكل قصيدة يشمل البيت الواحد منها عدداً محدداً من المقاطع الصوتية التي تجري عليه بانتظام بقية الأبيات، ويختلف عدد هذه المقاطع من قصيدة إلى أخرى. . حسب رغبة الشاعر. ولعدم تعارفهم على تحديد عدد معين من هذه المقاطع الصوتية في كل وزن تعددت الأوزان وكثرت أنواعها حتى استعصت على الحصر والعد كما هو حاصل بالنسبة للأزجال.

لقد ارتبط الشعر النبطي في منطقتنا بالغناء، وهو في الغالب شعر قيل لينشد منغوما أو مغنى على ربابة في المجالس والمسامرات وقصور الحكام أو في الساحات استعداداً للحرب أو على ظهور الإبل والخيل. وهذا الارتباط الوثيق بين النبط والغناء

أوقع الدارسين في لبس كبير، إذ اعتبروا أنواع هذا الفن الشعري أدوارا وأصواتاً وأنغاماً غنائية، وخلطوا بين تلك الأنواع الشعرية وبين الألحان الموسيقية التي تؤدى بها. ومن هذه الألحان المشهورة (الصخري)، (الفراقي) ، (السامر) ، (المسحوب) و (السامري).

إن الأصل في تسمية (الصخري) مشتق من الكلمة الفصحى (سخر) بمعنى قهر وطوّع، وقد قلبت السين صاداً لطبيعة لهجتنا التي تقلب حرف السين في بعض مواقعه من الكلمة إلى صاد [8]، والمقصود هنا من التسمية أن اللحن لفرط رقته وعذوبة ما ينشد معه من أبيات يسخر المحبوب للمحب فيما يريد رغماً عنه، وهو لحن يؤدى على الربابة البدوية المعروفة، وتغنى بمصاحبته قصائد النبط الغزلية ذات الأوزان التي غالباً ما تأتي على بحر الوافر أو ما يقاربه، مثل قصيدة الشاعر القطري محمد الفيحاني التي مطلعها:

شبعنا من عناهم وارتوينا
وعند رسوم منزلهم بكينا

و(الفراقي) لحن آخر يؤدى على الربابة كذلك وتغنى به الأبيات الخاصة بفراق الأحباب والأهل والديار، ومن هنا جاء الاسم (فراقي). وأغلب القصائد التي تناسب هذا اللحن تأتي على وزن بحر الرجز أو ما يقاربه مثل قول الفيحاني:

قصت حبالك من عقب وصلها مي
واستبعدت من عقب ما هي قريبة

أما المسحوب فهو لحن خاص بطريقة من طرق إنشاد قصيدة النبط ، أما تسميته بالمسحوب فيبدو أنها مأخوذة من " طبيعة إنشاد هذا اللون، لأن منشده في تمديده لحروفه وأنينه عند بعض مقاطعه، كأنه يسحبه سحباً " [9]. إن (السامري) لحن حديث أضيف إلى الألحان الأخرى، التي تغنى بها قصيدة النبط ، في فترة لاحقة. وبالتحديد عند الاستقرار السياسي للجزيرة العربية وبقية أجزاء المنطقة وتوسع صور اختلاط البدو بالحضر وبداية تقبلهم لبعض الفنون والإيقاعات الموسيقية التي تحمل شيئاً من طراوة المدينة. فهذا اللون من الألحان يؤدى بتوقيع جماعي منسق على (الطيران)، مفردها (طارة) وهي عبارة عن نوع خاص من الدفوف أكبر حجما - وأكثر ترجيعاً بالطبع من الدف العادي، وتعتبر أحد أدوات الإيقاع الموسيقي المهمة والمعروفة في الخليج منذ زمن بعيد. و (السامري) لحن مختلف عن (السامر) الذي تنفرد بتأديته الربابة. وخلاف ما ذكرنا، هناك ألحان محلية لها علاقة وثقى بشعر النبط ، لكن ما ذكر هو أهمها وأكثرها شيوعاً.

وفي رأينا أن أنواع الشعر النبطي شيء وألحانه التي يغنى بها شيء آخر، مع التأكيد على ما للحن من تأثير على أوزان الأبيات التي تغنى بمصاحبته وليس أدل من "أن البدوي - أي بدوي - يعرف نوع الشعر بمجرد أن تقرأه عليه قراءة عادية بدون إنشاد" [10] وأن اللبس حاصل من أن القصيدة تكتمل عند الشاعر وفي ذهنه لحن معين لإنشادها وربما ينشدها بنفسه لحظة الإبداع على لحن يستهويه، فيطلق عليها اسم ذلك اللحن الذي جاء الإيقاع الوزني للأبيات مطابقاً له، في ذات الوقت الذي قد يناسب هذا الإيقاع لحناً آخر يمكن إنشاد القصيدة بمصاحبته، وقد لا يناسب إلا ذلك اللحن الجاهز وحده، والذي كان ماثلاً في حس الشاعر لحظة الخلق.

وفي تصورنا أن مسميات الألحان عند الشاعر النبطي – الذي غالباً ما يكون هو المغني أو المنشد نفسه – هي كذلك تسميات لنوع الإيقاع الموسيقي المستخدم في وزن الأبيات، فالنماذج التي أوردناها للتدليل على نوعية الأوزان المناسبة لكل لحن هي أساساً أبيات من قصائد مشهورة تعمدنا أن نوردها لشاعر واحد لم يطرق إلا نوعين فقط من الشعر العامي هما

القصيد والموال، ولا يمكن تقسيم قصائده إلى (صخري) و (فراقي) إلا عند فرز الأوزان واختيار الألحان.

أنواع الشعر النبطي

كان النوع الغالب على أشعار النبط هو (القصيد)، وهي لفظة تطلق كذلك على كل أنواع الشعر دون استثناء، لكن عند التخصيص فالمقصود بها الشعر النبطي الذي ينهج الشكل التقليدي المتعارف عليه للقصيدة الفصحى. فما جاء منه بقافية واحدة في نهاية الشطر الثاني (العجز) من كل بيت، بينما بقى آخر الشطر الأول (الصدر) مطلقاً من القافية سمي قصيداً مهملاً أو مطلقاً والقافية النهائية التي تبنى عليها أي قصيدة تسمى (قارعة).

ومثال القصيد المهمل أو المطلق قول الشاعر القطري ماجد بن صالح الخليفي (1290 – 1325 هـ) :

يا من رماني وصاب حشاي نشابه
يذكر حبيب سعى بالشين لاحبابه

سليت لي من جفونك مرهف صارم
لا وا عذابي من الصارم وجذابه

ظنيت بك يا عديل الروح ظن ولا
حققت ظني سوى بالهجر وكذابه

شمتوا عدانا وفرح الواشي من هجركم
الله لحد يا حبيبي كيف ترضى به

هيهات أنا أصغي إلى العذال في هجرهم
كيف أنت تصغي النمام وكذابه

يا ظبية ما رعت عشب ولا أرضعت
خشف ولكن مسيل القلب ترعى به[11]

أما ما جاء منه مزدوج القافية يلتزم فيه الشاعر بقافية أخرى تسمى (ناعشة) في صدر كل بيت حتى آخر القصيدة إلى جانب (القارعة) فيسمى قصيد مضموم – وتلفظ مظموم – ومثال ذلك قصيدة الشاعر بديوي الوقداني، من القرن الثاني عشر الهجري، التي منها هذه الأبيات:

رب السماوات يا مجري كواكبها	يا مجري السفن في لجات الأهوالي
ضاقت بنا الأرض واشتبت شبابيها	والغيث محبوس يا معبود يا والي
يا الله من مزنة هبت هبايبها	رعادها بات له في البحر زلزالي
ريح العوالي من المنشا تجاذبها	جذب الدلي من جبا مطوية الجالي
ديمومة أسبلت وأرخت نوايبها	وانهل منها غزير الوبل همالي
تسقي ديار عزيز الوقت حاربها	ما عاد فيها لبعض الناس منزالي[12]

و(القصيد) هو النوع الذي تتجلى فيه عند البدوي الجزالة اللغوية، وتبرز بالإجادة

فيه الموهبة القوية، وتصور به المواقف الإنسانية العصيبة، وقد استحوذ على جميع أغراض الشعر النبطي من غزل ومدح وفخر وحماسة وهجاء ورثاء ومراسلات ونقائض وحربيات. . وغيرها، ويمتاز بمطولاته وبأوزانه الشعرية الطويلة النفس. . الملائمة لتلك الأغراض، وهو النوع الذي يحتل المكانة الرفيعة لدى المبدع والمتلقي وله الصدارة وجميع الأنواع الأخرى ثانوية تأتي بعده في الأهمية.

ومن أقدم الأنواع الكثيرة التداول والقريبة من روح وأوزان (القصيد) ما يسمى بـ (المربوع)، يلتزم فيه الشاعر بتقسيم القصيدة من حيث الشكل إلى وحدات (نتف) كل وحدة تتألف من بيتين، يجعل فيها للأشطر الثلاثة الأول قافية موحدة وللشطر الرابع قافية أخرى هي التي يعتمدها قافية واحدة للشطر الرابع من كل وحدة حتى آخر القصيدة بينما تختلف قافية الأشطر الثلاثة من وحدة إلى أخرى حسب هوى الشاعر. ولاعتماده الرباعية في نظام التقفية جاءت تسمية هذا النوع بـ (المربوع) وتعني الرباعي أو المربع، ويقول ابن خلدون في الإشارة إلى هذا النوع في معرض حديثه عن الشعر البدوي:(ولهم فن آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به مغصناء على أربعة أجزاء، يخالف آخرها الثلاثة رويه ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة، شبيها بالمربع والمخمس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين)[13].

أما الأنواع الأخرى فمنها (الشيلة)، (الهجيني)، (التغرودة) أو (الغرودة)، (الردية) و(الألغاز).

(الشيلة) والجمع (شيلات) عبارة عن مقطوعة شعرية محدودة الطول تأتي عادة في أربعة أو ستة أبيات وإذا طالت فلا تتعدى بالكثير عشرة أبيات من الشعر المزدوج القافية، الذي يرتجله الشاعر أو ينظمه خصيصاء ليغنيه المنشدون في رقصة الحرب البدوية المعروفة في المنطقة باسم (العرضة). والتسمية هنا ربما جاءت من كلمة (شال) أي رفع، حيث أن المنشدين يرفعون بالأبيات أصواتهم عالياء أثناء تأدية الرقص، الذي يتم بمصاحبة ألحان خاصة تؤدى على إيقاع الدفوف (الطيران) والطبول والصاجات. وهي رقصة جماعية الغرض منها عموما ، استعراض القوة والاستعداد للحرب والاعتداد بالقائد والقبيلة وتعداد المآثر وبث الحماسة واستثارة النخوة والحمية وهي رقصة الملوك والأمراء وعلية القوم يؤدونها باعتزاز شاهرين سيوفهم وبنادقهم قبل خوض المعركة وما زالت هذه الرقصة باقية على ما هي عليه حتى الآن وقد اختصت بتأديتها بعض الفرق الشعبية واقتصرت على أفراح الزواج والاحتفالات الوطنية في الخليج هذه الأيام.

ومن أشهر (شيلات) (العرضه) مجهولة القائل :

وسمعت حس الصايح ولا هنا لي نوم
فزيت من حلو المنام
واللي يبغي المدايح يسوم عمره سوم
يقلط على زرق الوشام
شفته وسط البرايح بدر زها بنجوم
جيناك يا بدر التمام
أبو جديل طايح فيه الروايح دوم
ويلاه يا ظبي العدام
يومين وانت رايح لاسري عليه بقوم
لعيون زينات الوشام

(الهجيني) و(التغرودة) أو (الغرودة) نوعان آخران استدعتهما ضرورة الحياة في البادية وهما مما ينشد على ظهور الهجن أي الإبل ومن هنا جاءت تسمية (الهجيني)، وطريقة انشاد هذين النوعين رقيقة عذبة تشبه التغريد، يحاول فيها المنشد أن يرفع صوته ويطرب به لذلك سميت الواحدة (غرودة) أي أغرودة. ويقال

بأن الإبل تتأثر بهذا الإنشاد تأثراً محسوساً فتأتلف وتنتشي وتندفع في سيرها وتلعب بأعناقها. هذان النوعان في الغالب يأتيان على شكل مقطوعة متوسطة الطول مزدوجة القافية تمتاز بأوزانها القصيرة المجزوءة، كهذه الأبيات من هجينية للشاعر إبراهيم ابن جعيثين (حوالي 1260 – 1362 هـ):

أمس الضحى دك بي هوجاس

والقلب كنه على مله

كنه يقلب على محماس

فوحه كما فايح الدله

الله لولا الحيا يا ناس

لا قول يا ويل من بان به خله

من شوفتي كامل الأجناس

يلعب بسيف الهوى سله

عذب النبا زاهي الألباس

مشيه وزينه على حله[14]

ولأن حياة البادية مجال للفروسية والاعتداد بالنفس وبالقبيلة وإظهار المهارة فيما يراه البدوي مدعاة للاعتداد والفخر برز التباري بارتجال الشعر كأحد مظاهر التنافس على الفوز والمسامرة، وبالتالي برز أحد أنواع الشعر النبطي المشهور بـ(المحاورة) أو (القلطة) وهي مقطوعة قصيرة جداً لا تتعدى البيتين يرتجلها الشاعر في مقابلة شاعر آخر يرد على أبياته بنفس الوزن والقافية في الحال معارضاً ما ذهب إليه من المعاني أو مبادلاً إياه مشاعر الصداقة والود، وغالبه ما تسودها روح المرح والطرافة ويستمر تناوب القول والتنافس في الإجادة إلى أن تأتلف محاورة شعرية في النهاية. وقد راجت هذه المنافسات الاحتفالية العلنية منذ أواخر تسعينيات القرن الماضي في المملكة العربية السعودية ودولة الكويت مع انشار ورواج مجلات الشعر النبطي في الخليج العربي كمجلتي (المختلف) و(فواصل) وغيرهما.

وهناك صورة أخرى للتحاور بالشعر، إذ يرسل الشاعر قصيدة كاملة إلى شاعر آخر يشكو إليه فيها ما يعانيه طالباً مشورته أو مواساته، عندها يتوجب على الشاعر الآخر أن يرد على القصيدة المرسلة إليه بقصيدة أخرى من نفس الوزن والقافية وربما بنفس عدد الأبيات، يشاطره فيها معاناته مظهراً له كل الاستعداد لنجدته مهوناً عليه وقع الأمور ممتدحاً صبره على الشدائد وهو ما يسمى بالمساجلة.

وتأتي هذه القصائد عادة قوية عميقة لأن فرصة الشاعر أكبر للتأمل والإجادة من لحظة الارتجال، تلك التي يسودها غالباً شعور التخلص من الحرج – أثناء التحاور – بأي كلام.

تطور الشعر النبطي

لقد ظلت القصيدة النبطية محافظة على لغتها وأوزانها والألحان الموسيقية المرتبطة بها. . تدور في عالم البادية وما جاورها دون تغيير أو تبديل حتى بداية القرن الثاني عشر



الهجري حين دخل هذا الميدان شعراء من مثقفي ذلك الزمان ممن لهم اطلاع على أدب الفصحى، ولديهم نزوع إلى التحرر من قيود المجتمع البدوي وصرامة تقاليده. وهم ممن اتصل من البدو بالمدن المتاخمة لمناطقهم وعايشوا بشكل أو بآخر حياة مغايرة لما ألفوه فانعكس كل ذلك في أشعارهم وأثروا تأثيراً بليغاً على هذا اللون من الشعر سلباً وإيجاباً. ولا يمكن للدارس أن يتناول هذا الفن قبل أن يدرس حياة هؤلاء الشعراء وظروف زمانهم ويستقري من نماذج أشعارهم تلك الهموم الذاتية والاجتماعية التي كانت تؤرقهم.

فلهؤلاء الشعراء صفات ومعاناة مشتركة وإن جاؤا في فترات زمنية متتالية وفي ظروف تزداد تصاعداً بالنسبة لموقف المجتمع من أشعارهم ومن ممارساتهم الحياتية المتصل جزء كبير منها بفنهم. ويمكن القول بشيء من التجاوز بأنهم خلقوا تياراً تجديدياً متواصلاً في شعر النبط وحاولوا كسر طوق عزلته البدوية وربطه بالحياة والناس في المدينة. فابتدعوا أوزاناً وألحاناً جديدة ونوعوا في القافية وادخلوا إلى الشعر النبطي مفردات وتعابير المدن وأضفوا عليه من روح ثقافتهم بذلك الوقت. ومما ساعد في ذلك كون البارزين في هذا الاتجاه فنانين مبدعين في مجال التلحين والعزف والغناء إلى جانب موهبتهم الشعرية ومكانتهم الاجتماعية. وأبرز هؤلاء الشعراء محسن الهزاني ومحمد بن لعبون وعبدالله الفرج.

كل شعراء هذا التيار ممن أجادوا وأكثروا من الغزل، ومارسوا حياة الطرب واللهو لأن الشعر عندهم كان مزيجاً من الحب واللهو والموسيقى، بوقت كانت فيه دعوة المصلح الديني الشيخ محمد بن عبد الوهاب (1123 – 1191هـ) تعم الجزيرة العربية وتنتشر فيما حولها بفعل تبنيها ودعمها السياسي من قبل محمد بن سعود وخلفائه من بعده وذلك من أجل التوحيد والحزم والقضاء على البدع والتخاذل في أمور الدين فكان أن وصف المجتمع بعضهم بالتهتك وإفساد الأخلاق العامة، وتصدى لهم رجال الدين، واستعدوا عليهم سلطة الأمراء وجندوا شعراء للهجوم عليهم وذم خصالهم، مما حدا ببعضهم إلى

الانتقال من مناطقهم إلى مدن الخليج الأخرى التي قد تكون أكثر انفتاحاً وقبولاً لهم وتسامحاً مع فنونهم.

فلقد أثار وجود الشاعر محمد بن لعبون في البحرين بعد هربه من الزبير اعتراضات المتشددين من الأهالي لمخالطته النساء في الأفراح بصحبة الفرق النسائية الشعبية لممارسته فنونه المشهورة على (الطار)، وهو رجل يقال بأنه كان وسيماً وحليف مزهر ومزمار[15]. فروج المتشددون قولاً مثيراً مازال يتردد في بعض الأوساط الشعبية حتى يومنا هذا، من قبيل التندر وتذكر ما كان، وهو (مع ابن لعبون كلهم يلعبون) والمقصود به: أنه بوجود ابن لعبون ترك الناس جدهم ووقارهم وأمور دينهم وبدوا لاهين يلعبون معه. ويقول الأستاذ عبدالله خالد الحاتم بأن أصل هذا القول جملة قالها أحد شعراء الإحساء (غير ابن لعبون كلهم يلعبون) بقصد المبالغة في التدليل على مكانة الشاعر من الشعر النبطي[16]، ثم استخدمت بعد ذلك من قبل حاسديه بمعنى آخر.

وفي أثناء قدوم الشاعر الكويتي عبدالله الفرج إلى البحرين وإقامته فيها تصدت له مجموعة من الناس على رأسهم شخص يدعى محمد بن فضل ويلقب بـ (بديوي) أنكروا عليه تعاطيه الغناء والعزف على العود ورفعوا بذلك عريضة إلى حاكم البحرين ذلك الوقت يطلبون فيها إخراج الفرج من البلاد حتى لا يفسد أبناء الحكام والرعية، ولم يجب طلبهم فاعتمدوا نظم الشعر في هجوه (لكن أشعارهم لم تشتهر لركاكتها)[17]، وبقيت ردود عديدة للشاعر على تلك القصائد مثبتة في ديوانه المطبوع، منها:

يا مدع بالطوع ما الطوع بملفاك	الطوع ملفا الصالحين البهاليل
اللي نراهم كلما حل طرياك	سبوك عن نص وعن آي تنزيل[18]

وعلى الرغم من أن الشاعرين قد أبدعا كثيراً من فنونهما في البحرين وبقية مدن الخليج إلا أن ما تقدم يعطي فكرة للقارئ عن مدى المقاومة التي لقيها هذا التيار في شخص دعاته.

إن أول من نبغ من هؤلاء الشعراء الشاعر الغزلي محسن بن عثمان الهزاني (حوالي 1185 – 1240 هـ) من قبيلة الهزازنة أمراء مقاطعة الحريق في جنوب نجد، له اطلاع على الأدب العربي،ولي إمارة قومه فوجدها قيداً على فنه وعلى حياته فتركها غير آسف، فعاش طربا لاهيا. وينسب إليه إدخال أوزان شعرية جديدة ذات قافيتين قريبة الشبه ببحر المجتث ومجزوء الرجز، ولقد شاع هذا اللون الذي تعارف على تسميته بـ (سامري) أو (فن) وطغى على الشكل العام لقصيدة النبط وأشهر من برع فيه بعد ذلك الشاعر الكويتي فهد بورسلي (1338 – 1380 هـ). وأدخل الهزاني إلى القصيد (المروبع) استخدام الجناس اللفظي بدلاً من القافية فابتدع بذلك اسلوباً جديداً سرى بين شعراء النبط بسرعة فائقة فنظموا على منواله، وبرزت في أيامه (الألفية) وهي ما ينظم على ترتيب حروف الهجاء، كأحد فنون (المربوع). هذا من ناحية الشكل أما المضمون فقد استخدم في غزلياته اسلوب الحكاية والحوار بين اثنين، وبرع فيهما بشكل ملفت قياسه بما كانت عليه قصيدة النبط وبما كان ذلك الوقت من فنون الأدب. يقول الهزاني:

مريت بخشيفات ريم يخوضون

سيل وللقلب المشقا يريفون

من حين ما شافني ارهاف الثنايا

قامن لي باطراف الأردان يومون

رديت راسي عقب ماني معيي

قالن: دعونا له إلى جانحيي

قالن: حيه. قلت حي المحيي

قالن: علامك تلتفت. قلت: مشطون

قالن: ترانا ثبت الله مقامك

ننذر على شوفك ونفرح بلامك

واليوم يا عذب السجايا علامك

مسمور في ذا الدار؟ انا قلت: مفتون

والقصيدة تستمر على هذا المنوال على مدى اثنين وأربعين بيتاً. وبعد الهزاني جاء الشاعر النجدي محمد بن حمد بن لعبون المدلجي الوائلي المولود عام 1200 هـ في ثويم من نجد والمتوفي بالكويت عام 1246 هـ، وكان أكثر من سابقه اطلاعا على أدب اللغة الفصحى، فنسج على منواله وأدخل إلى الشعر النبطي أوزان التوقيع الغنائي على (الطار) وهي نفس أوزان السامري مع شيء من التهذيب، فبرع في أدائه، واشتهرت هذه الألحان في كل المنطقة باسم (اللعبونيات) نسبة إلى مبتدعها. وما تزال باقية، ولها مكانة خاصة في موسيقى الخليج الشعبية، يقول ابن لعبون[19]:

حي المنازل جنوب السيف

ممتدة الطول مصفوفة

أمشي على زينها وأقيف

في حبها الروح مشفوفة

دار الخدم والكرم والضيف

دار المناعير معروفة

دار العجب والطرب والكيف

والأنس والفن ودفوفة

علمي بها من ليالي الصيف

يوم البخت ناشر نوفه[20]

أيام حظي يقص السيف

يشرب من الماي بكفوفه

كما قام ابن لعبون باقتباسات كثيرة من معاني شعراء الفصحى ووظفها بشكل رائع في أبيات قصائده، من ذلك قوله:

ضحكتي بينهم وأنا رضيع

ما سوت بكيتي يوم الوداع

أمي وأبوي اللي رموني بالأسباب

يا ليتها بعد الحمال أسقطت به[21]

وقد أخذ ذلك من قول أبي العلاء المعري :

إن حزناً في ساعة الموت أضعا

ف سرور في ساعة الميلاد

هذا جناه أبي علي

وما جنيت على أحد

أما الشاعر الكويتي عبدالله بن محمد الفرج من قبيلة الدواسر المشهورة (1252 – 1319هـ) فقد كان على جانب كبير من العلم والأدب وله أشعار بالفصحى يقول المرحوم خالد الفرج في مقدمته لديوان الشاعر الذي تولى طباعته في الهند عام 1338 بأنها جيدة لكنها فقدت.

وقد أتاحت له الثروة الضخمة التي ورثها عن أبيه وإقامته منذ الصغر في الهند أن يدرس اللغة الهندية والموسيقى والرسم والتصوير، وأن يحتك بشتى الثقافات والفنون واللغات الأخرى، وأن يعود إلى المنطقة ليمزج كل ذلك شعراً وتلحيناً وعزفاً، وليترك على الشعر والموسيقى تأثيراً باقياً حتى هذا اليوم.

ولقد برع الفرج في أغلب أشعاره وامتاز على غيره بإجادة فن (الموال) الزهيري (السباعي) المستعمل في أغاني البحر، وأدخل إلى الشعر النبطي ألفاظاً وتعابير جديدة:



الشاعر عبدالله الفرج (المصدر: كتاب المصور البدوي)

لولاه أنا ما طحت طول بطول في منـهج الـعشـاق للتالي
ولا شـربـت مـن الغرام بطول خـمـر مذاقه كالعسل حالي[22]
ما عن في طـرفـه يطل طلول إلا لـتـعـذيـبـي وغـربــالـي
ولا رفـل في خـارة إسـطنبول إلا لـقـتـلـي حـسـبـه الـوالي
بالـغـي يا خـود تـطـق طـبـول واعـزتـا لـلـمـغـرم الـبـالي[23]

كما ابتدع أوزانا - اقتبسها من الشعر الهندي[24]، ونتيجة لإتقانه قواعد الموسيقى فقد استخلص مزيجه من الألحان الحضرمية المشوبة بالألحان الأفريقية ومزجها بالأنغام الهندية وغنى بها على العود والكمان والمرواس[25]، فأدخل بذلك بعض التطوير إلى ألحان (الصوت) الخليجي المشهور الذي برع في أدائه بعد ذلك من البحرين الفنانان محمد بن فارس (1890 – 1947 م) وضاحي بن وليد (1896 -) كما أن الشاعر عبدالله الفرج قام ببعض التعديلات على ألحان (اللعبونيات) فهذبها ولطف من إيقاعاتها.

إن بروز هؤلاء الشعراء ومن سار على طريقهم أكسب القصيدة النبطية طراوة في ألفاظها وتكرست لها قواعد جديدة – بعض الشيء – بتنويع القافية وتوسع مجال تلقيها فعم المدينة بعد أن كانت خاصة بأهل البادية، لكن ذلك أوقفها على مفترق، فشعراء البدو المقيمون في الصحراء لم يعجبهم هذا التوجه الذي سارع إلى القبول بدخول الألفاظ والتعابير اللينة القادمة من المدينة وهذا التهافت على استعمال الجناس والبديع اللفظي الذي يجافي طبيعة الأعرابي البسيطة والخالية من أي اصطناع، فأصبح هناك ما يسمى بشعر نبط بدوي وشعر نبط حضري تفريقه لكلا النوعين.

لقد كان عصر هؤلاء الشعراء المجددين عصر الانغماس في البديع والتزويق اللفظي والاستعارات والتكلف وصناعة الكلام في الأدب العربي، وبحكم اتصالهم بهذا الأدب فلقد اعتبروا أنه من المهارة الفنية إدخال كل ذلك إلى الشعر النبطي فقلدوا أدباء الفصحى فيما هم فيه من ترف لفظي فظهر التكلف واضحا على بعض نتاجهم فأفسدوا بذلك روعة القصيدة النبطية التي كانت تنثال عن سجية وعفوية صافية، ولقد جنوا من بعد على من قلدهم من بسطاء الشعراء ممن لم تكن لهم مقدرة لغوية فصحى، وأصبحت القصيدة الجيدة تلك التي تحكم فيها الصناعة كقول الفرج يمتدح قصيدة صديقه الشاعر الكويتي محمد الفوزان:

يا محمد الفوزان فزنا بمرسال
أحكمت فيه من البديع الصناعة[26]

ولقد بالغ ابن لعبون في استخدام الجناس والاستعارات البديعية حتى أنه قلد الحريري في نظم المهملات من النقط والمعجمات:

أحمد المحمود ما دمع همل
أو عدد ما حال واد له وسال
أو عدد ما ورد وارد الدحل
أو رمى دلوه وما صدر ومال
أو حداه حاد لسلمى أو رحل
سارهاك الدار أو داس المحال
احمده دوم على حلو العمل
سامع الدعوى ومعط للسؤال[27]

أما عبدالله الفرج فقد : أكثر من البديع في الشعر النبطي حتى كاد يفسده وله قصيدة يحاول فيها أن يجعل قواعد للشعر النبطي مستنبطة من قواعد العروض والنحو والصرف، مع أن متانة هذا الشعر وبلاغته عائدتان للبساطة[28]. كما أن الفرج استخدم ألفاظا وتعابير سوقية في هجائه لها مدلول جنسي، مثل ما ورد في قصيدته التي أرسلها إلى الشاعر محمد الفوزان والتي مطلعها :

كثر الحكي ما هو لنا بالعوايد
لا وأنت تدري يا محمد فلا أزيد

ولم يخل شعر ابن لعبون من غزل مكشوف مثل ما ورد في قصيدته التي مطلعها :

حي المنازل تحية عين
لمصافح النوم سهرانة

لكن بالرغم من كل شيء فسيظل الشعر النبطي مديناً لهؤلاء الثلاثة بوصوله ورواجه في حاضرة المنطقة، فالفترة الزمنية التي عايشوها وأبدعوا فيها هي مرحلة التفتح والطراوة والتجدد، كما ظل ذكرهم حاضراً في ذاكرة

الشعر النبطي وشعرائه إلى يومنا هذا كأنموذج رفيع للشعراء المغنين العشاق، كما يقول الشاعر الأحسائي سليم بن عبدالحي (حوالي 1230 – 1320) :

وين محسن؟ وين عبدالله الفرج؟
وين ابن لعبون بيطار المثيل
شوف وش سوى لهم غض الشباب
كل منهم مات مغلول عليل

ولا يمكن اغفال دور الغناء بزماننا هذا في تطور ورواج الشعر النبطي، فلقد تواصلت القصيدة النبطية مع فنون التلحين والأداء الغنائي الرفيع وبرز على الساحة الشعرية الأميرين خالد الفيصل وبدر بن عبد المحسن وغيرهما من كبار المبدعين في الخليج، من خلال النصوص التي أبدع في تلحينها وأدائها الفنان محمد عبده وغيره من الأصوات ذات الحضور والتألق، مما أكسب النص الغنائي شعبية قربت القصيدة النبطية إلى ذائقة قطاع واسع من أبناء هذا الجيل.

ويعزى إلى النخبة الممتازة من شعراء العامية بهذه المنطقة دور بارز في استلهام روح القصيدة النبطية شكلا ومضمونا لتطوير إبداعاتهم الجديدة والخروج على معمار القصيدة النبطية لكتابة نص شعري جديد يعتمد التفعيلة والشطر الشعري بديلا عن وحدة البيت الوزني، محملين نتاجهم هموم عصرهم التي لم تتمكن غالبية شعراء النبط بحكم الانتماء القبلي أو الطبقي من طرحها أو حتى مجرد الاقتراب منها. وقد أسهموا بشكل أو بآخر في وصل النص الشعري العامي اللغة بثقافاتهم التجديدية مما ساعد في تواصله بمفردات الفصحى وتضييق الشقة فيما بين عامية القصيدة النبطية ولغة الشعر الفصيح فجاءت قصائدهم لتلتقي بالنصوص النبطية الجديدة لتكون نصوص أغان ذات شحنة عاطفية قوية في لغة شفافة غنية أنزلت القصيدة العامية منزلا فنيا رفيعا وجعلت منها أنموذجا لما يمكن أن يطمح إليه شعر العامية في هذا الزمان.

تدوين وطبع ونشر
الشعر النبطي وآفاق تلقيه

ذاكرة الراوي ظلت لفترة متأخرة هي المرجع الأول والأخير في حفظ الشعر النبطي، ونتيجة لطبيعة الذاكرة البشرية فقد ضاعت قصائد كثيرة ودخل أغلبها كثير من النقص والتحريف، ولم يهتم أحد بجمعه وتدوينه إلا في السنوات الأخيرة مع تزايد الاهتمام بالفلكلور في البلاد العربية وعندما عرفت المنطقة شيئا يسمى بـ (التراث الشعبي).

ولقد كانت البدايات في غاية التواضع عندما عنى نفر من المهتمين بتدوين ما يقع تحت أيديهم والاحتفاظ به في دفاتر خاصة حيث لم تكن لديهم القدرة على تحمل نفقات طبعه.

وفي عام 1328 هـ طبع أول ديوان شعر نبطي للمرحوم الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني مؤسس دولة قطر (1239 – 1331 هـ)، وبعد حوالي أحد عشر عاماً طبع (ديوان عبدالله الفرج) من تحقيق وشرح الأستاذ خالد محمد الفرج، وبعده صدر في المملكة العربية السعودية ديوان الشيخ محمد بن بليهد أحد أدباء نجد المعروفين وفي البحرين تولى الديوان الأميري في عهد المغفور له الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة حاكم البحرين الأسبق طبع كتاب (روضة الشعر) عام 1956 ليحوي مختارات من الشعر النبطي. وبعد ذالك توالى صدور الدواوين والمختارات الشعرية في كل دول المنطقة، كان من ضمنها (من تراثنا) وهو مجلد يحوي قصائد نبطية لشعراء متفرقين بذلت في إخراجه وتبويبه والعناية بمضمونه جهود كبيرة تليق بمكانة هذا الشعر، أصدرته وزارة الإعلام بدولة الإمارات العربية المتحدة.

وعند أوائل التسعينيات صدرت في الكويت مجلة (المختلف) كمجلة شهرية تعنى بنشر القصائد النبطية الحديثة تلتها مجلة (فواصل) في المملكة العربية السعودية ومجلة (قطوف) وغيرها من المجلات التي عنيت بهذا اللون من الشعر وروجت لأخبار شعرائه ونشرت صورهم على أغلفتها كنجوم إلى جانب إعلانات ملونة لمكاتب تبيع أشعار المناسبات مفصلة حسب رغبات من يدفع من الجمهور.

ومع رواج الخدمات الإلكترونية واتساع نطاق استخدامات الانترنت أنشأ المثقفون من أبناء القبائل العربية في هذه المنطقة مواقع خاصة على شبكة الإنترنت لشعراء القبيلة أمثال الشاعر محسن الهزاني ومحمد بن لعبون وعبدالله والفرج وغيرهم من أشهر نجوم هذا اللون من الشعر، كما راجت مواقع الكترونية أخرى متخصصة فتحت فضاءاتها لعرض واستقبال القصائد النبطية المقروءة والمسموعة وتعددت المنتديات الشعرية وتطورت تقنياتها إلى الحد الذي باتت فيه لا تحصى ولا تعد.

وفي السنوات الخمس الأخيرة برزت ظاهرة جديدة أخرى وظفت الشعر النبطي في مجال الاستثمارات الإعلامية وهي ظاهرة انتشار الفضائيات الشعرية وبرامج ومسابقات الشعر النبطي، ودخل هذا الفن ميدان الاعلان التجاري وتم استغلاله وتوظيف شعرائه على نطاق واسع بمنطقة الخليج والجزيرة العربية إلى الحد الذي صار يعترف بالشعراء حسب قيمة كسبهم المادي في المسابقات كـ (شاعر المليون) درهم، على سبيل المثال.

ومع هذا التغير الطارئ على وظيفة القصيدة النبطية بهذه المنطقة الزاخرة بالجديد من المتغيرات، برزت المرأة الشاعرة بروزا لافتا على ساحة الشعر النبطي، واحتلت مكانة مرموقة في ساحته، أصدرت من خلالها الدواوين الشعرية وشاركت الرجل في الأمسيات والمنتديات كند منافس.

وفي الوقت الذي تحضر فيه البدو وهجروا الصحراء إلى المدينة، وتوسعت المدن فشملت أجزاء كبيرة من البادية ظل هذا اللون من الشعر حيا متجددا يقدم إلى الجيل المعاصر، الحضري، المتعلم، البعيد عن لغة البدو، من خلال أجهزة الإعلام الحديثة في كل المنطقة فيجد رواجا وتفاعلا وتجد القصيدة النبطية مداخل تقبّلٍ وتطور جديدة وأفق تلقٍ يليق بتاريخها الطويل.

أبو السعود الجارحي

صانع الفخار وسلطان المتصوفين

كتابة وتصوير: أشرف عويس

كاتب من مصر

**** كانت المرة الأولى التي أسمع فيها عن سيدي "أبو السعود الجارحي" حين حكى لي صديقي عن صانع الفخار الذي ضاق به الحال فظهرت أولى كراماته ثم صار ملء السمع والأبصار، فقررت أن أبدأ في صباح اليوم التالي رحلة البحث عن سيرة هذا الشيخ فإذا بي أمام "مغارة على بابا" مليئة بقصص وحكايات وتواريخ وأساطير.. تبدأ بالناس الطيبين وتنتهي بالأمراء والسلاطين، ذكره الشعراني في كتابه "الطبقات الكبرى".. وذكره ابن إياس في "بدائع الزهور".. كما كتب عنه جمال الغيطاني في رواية "الزيني بركات".. وكتب عنه الدكتور عماد أبو غازي في كتابه "طومان باي.. السلطان الشهيد"**.**

المسجد من الخارج

* نشأت فى بيت به ضريحان.. أحدهما لعمى "الشيخ القرنى" (ابن عم والدى) أحد الأقطاب المعروفين بأسوان وصعيد مصر، والثانى لخالتى "الشيخة سعيدة" (أخت والدتى).. وكان الضريحان فى كل يوم هما قبلة المهمومين والمكروبين والمريدين.. وكان من الطقوس المقدسة لكل عريس وعروس مقبلين على الزواج أن يقوما بزيارة الضريح وقراءة الفاتحة حتى تحل بهما البركة ويتم لهما الأمر على خير، وكان هذا المكان وأنا صغير هو النافذة التى أعرف منها خبايا العالم من حولى: من جاءت تشتكى زوجها.. ومن جاءت تطلب الرزق بالولد.. ومن جاء يطلب الشفاء من المرض.. أو تفريج همّ ألم به، وكنت أقضى أحب أوقاتى داخل المقام بجوار التابوت الأخضر، أشم رائحة العطور والبخور.. وأشعل شمعة وأظل أراقبها وهى تذوب قطرة قطرة حتى تتساوى بالأرض.

لذلك حين سمعت عن سيدى "أبو السعود الجارحى" قررت أن أستعيد اكتشافى لهذا العالم، وخرجت من منطقة الهرم حيث أسكن لأستقل "الباص" المتجه إلى السيدة عيشة بمنطقة مصر القديمة، وطلبت من السائق أن ينزلنى فى أقرب مكان أذهب منه للشيخ أبو السعود، فضحك قائلا: "إنت حتنزل قدامه بالظبط"، وبعد اجتيازنا لشارع الهرم.. وكوبرى عباس.. ومنطقة المنيل.. ونفق وميدان الملك الصالح، توقف السائق يمينا أمام مسجد متوسط المساحة يقع على الشارع الرئيسى وقال: "هو دا الشيخ أبو السعود"، لأكتشف أننى مررت به عشرات المرات من قبل دون أن أنتبه له، وكنت قبل رحلة البحث الميدانى هذه قد قمت برحلة بحث من خلال الكتب والمراجع لأعرف شيئا عن الرجل قبل زيارته:

هو الشيخ العارف بالله أبو السعود الجارحى، من مشاهير الصوفية بمصر خلال القرن العاشر الهجرى، ينتهى نسبه إلى سيدنا الحسين رضى الله عنه، وهو من أفضل تلامذة الشيخ شهاب الدين المرحومى، توفى رحمه الله فى حدود عام 930هـ، ودفن بزاويته بكوم الجارح بالقرب من جامع عمرو بن العاص فى السرداب الذى كان يعتكف فيه، وهو من جملة المشايخ الذين أخذ عنهم القطب الشهير سيدى "عبد الوهاب الشعرانى".

* تبدو مساحة المسجد من الخارج متوسطة لكنك عند الدخول ستبدو لك صغيرة لأنها مقسومة إلى نصفين، أولهما مخصص للصلاة.. والثانى به الضريح، وأول ما تدخل ستجد على يمينك لوحة كبيرة مؤطرة ببرواز ذهبى اللون مكتوب بداخلها بخط اليد تعريف بالشيخ وسيرته وطباعه وتلامذته فيه ما يلى:

سيدى أبو السعود الجارحى رضى الله تبارك وتعالى عنه

"عالم من علماء أهل البيت الكرام، وعلم من أعلام الشريعة الإسلامية الغراء، وقطب من أقطاب التصوف الأعلام، ينتهى نسبه إلى سيدنا ومولانا الإمام الحسين رضى الله عنه، وهو من الأولياء العارفين، حظى من الله تعالى بالفراسة والقبول التام عند الخاص والعام فى الهداية وشفاء الأسقام، وهو طبيب ربانى يرى بنور الله سبحانه وتعالى، ويتحقق فيه قول النبى صلى الله عليه وسلم: "اتقوا فراسة المؤمن، فإنه يرى بنور الله".

وقد عرف الحكام والوزراء منزلته وقدره، واعترفوا بعلمه وفضله، فكانوا يسعون لزيارته، ويتمنى الواحد منهم لو يحظى بخدمته.. حتى لقد عمل بعضهم مع العمال فى عمارة زاويته "مسجده"، فكانوا يحملون الطوب ومواد البناء.

كان رضى الله تعالى عنه مشهودا له بالمجاهدات.

شخصيته

كان يميل إلى الوحدة ويجد الأنس فى الله تعالى وحده، ذكروا أنه كان ينزل فى سرب

تحت الأرض من أول ليلة فى رمضان فلا يخرج منه إلا بعد العيد بستة أيام، وذلك بوضوء واحد، ودون أن يقدم أحد من الناس له أى طعام، وذكروا أنه كان يستعين بقليل من الماء.

وكان رضى الله تعالى عنه يقول: ليس لى أصحاب.. ويفسر رغبته فى العزلة بقوله: "عملت شيخا فى مصر لى سبع وثلاثون ما جاءنى أحد قط يطلب الطريق إلى الله أو يسأل عن شىء يقربه إلى الله، وإنما يقول: أستاذى ظلمنى، زوجتى تناكدنى، جاريتى هربت، جارى يؤذينى، شريكى خاننى، ويقول رضى الله تعالى عنه: "فكان ذلك سببا فى رغبتى فى الوحدة وما كان لى خيرة إلا فيها".

كراماته

قال عنه سيدى عبد الوهاب الشعرانى إنه: كثير المجاهدات ولم يبلغنا عن غيره ما بلغنا عنه فى عصره من مجاهدات، وما رأيت أسرع كشفا منه، وحصل لى منه دعوات وجدت بركتها، واشتهر بالكرامات حتى إنه كان يكتب الكراريس العديدة فى ظلام الليل كما يكتب فى ضوء النهار بدون فرق.

ومقامه من المقامات المباركة الفسيحة يزوره الكثير من المرضى يطلبون من الله تعالى الشفاء ببركة هذا الولى الصالح العابد فيتفضل المولى جل شأنه عليهم بالشفاء إنه سميع قريب مجيب الدعاء.

مدرسته

كان له العديد من التلامذة الذين تلقوا عنه العديد من علوم الشرع الإسلامى الحنيف، كانوا يسعون إليه وكان ينصحهم بالاستقامة والإيمان والإقبال على الله تعالى، وكان ينصح الشباب منهم بالصوم علاجا لشهوات النفس.. قال له أحدهم يوما: "يا سيدى رأيت صبية فراحت لها نفسى".. فقال له الشيخ: "صم تنفك عنك الشهوة".

والتقى يوما بأحد الفقهاء من رجال الأزهر الشريف فقال له: "متى تصير هاء الفقير راء".. أى متى يصبح الفقيه هو الفقير.. يعنى متى يصبح العالم مراقبا الله تعالى فى نفسه من الباطن قبل الظاهر.

وكان يضرب المثل لتلامذته فى التواضع حين يقول فى أدب جم وحياء واضح صريح مخاطبا رب العزة جل شأنه:

يظن الناس بى خيرا وإنى..
لشر الناس إن لم تعفو عنى

انتقل رضى الله تعالى عنه إلى جوار مولاه سنة 930 هجرية فى مقامه هذا تاركا من خلفه الذكرى الطيبة والسيرة العطرة، رضى الله عن سيدى أبى السعود غاية الرضا، وصلى الله على سيدنا محمد النبى الأمى الحبيب العالى القدر العظيم الجاه

وعلى آله وصحبه أجمعين".

* بعد أن تنتهى من قراءة اللوحة ستجد إلى جوارها مدخلا يفضى بك إلى النصف الثانى من المسجد، ستجد به مساحة محاطة بستائر خضراء مخصصة للنساء عند الزيارة، يوجد بعدها فى نهاية المسجد باب يفضى إلى المقام مكتوب عليه:

لأبى السعود الجارحى توجهوا
تقضى حوائجكم بإذن الله
فبحق من أعطاه سرا باهرا
برحابه نلنا المنى والله
ما أمه المجروح عند ضريحه
إلا شفى حتما بحول الله

أول ما تدخل تستقبلك الرائحة الذكية التى تملأ كل مقامات الأولياء، بعدها صندوق النذور الكبير محاط بسلسلة حديدية إلى جوار ضريح سيدى أبو السعود المميز بزخارفه الإسلامية ولونه النحاسى وبداخله التابوت الأخضر، يتوسط المقام هذه المساحة الصغيرة تعلوه قبة عالية، وستجد إلى يمينك مقاما خشبيا أصغر من مقام سيدى أبو السعود تعلوه مجموعة قباب صغيرة، وعليه لوحة بيضاء مكتوب عليها بخط اليد "هذا مقام السيدة حبيبة زوجة سيدى أبو السعود"

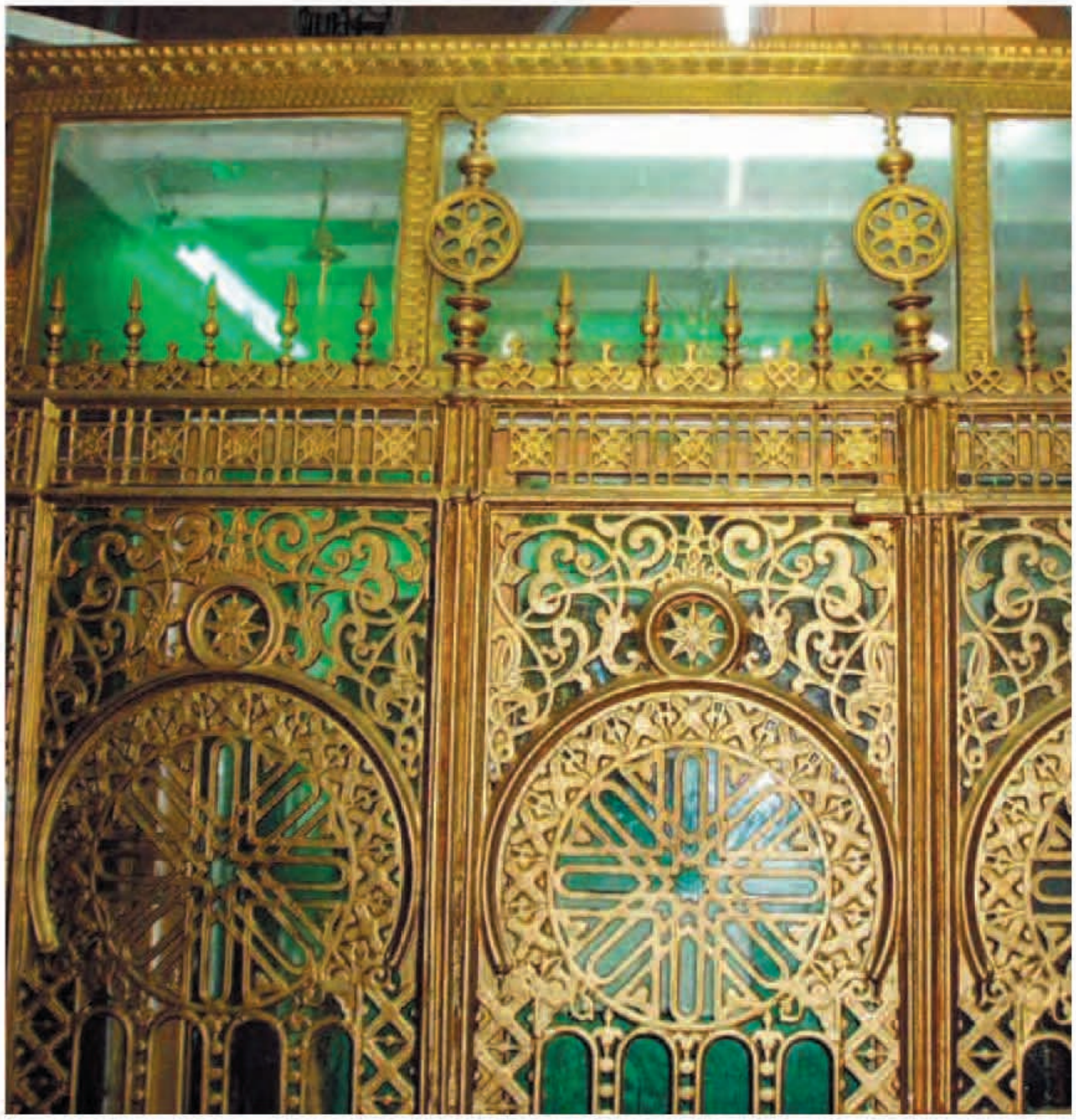


الضريح داخل المسجد

شيخ الستات

* كنت قبل بداية هذه الرحلة قد اتصلت بصديقى وجارى عم أحمد حسب النبى، وهو من مواليد وعشاق مصر القديمة ولايزال منزل أسرته باقيا حتى اليوم ويتردد عليه باستمرار، اتصلت لأسأله عن سيدى أبو السعود.. وأول ما سمع الاسم ضحك طويلا ثم قال: قصدك الشيخ أبو السعود بتاع الستات؟، شوف يا سيدى أنا من مواليد هذه المنطقة، ومصر القديمة بأكملها من عشاق الأولياء وتمتلئ بمقاماتهم وأضرحتهم ومساجدهم، والشيخ أبو السعود من بينهم له شهرته الخاصة، ويمكنك أن تتأكد من هذا إذا ذهبت فى يوم الثلاثاء بالتحديد ووقفت أمام مسجد السيدة زينب أو مسجد الإمام الحسين،

ستجد عربات كارو واقفة وعليها صبية ينادون: "اللى رايح الشيخ أبو السعود بتاع الستات.. أبو السعود بتاع الستات"، ويوم الثلاثاء بالتحديد هو يوم زيارته الأسبوعية التى يتجمع فيها محبوه عند الضريح، أما حكاية "بتاع الستات" فلأن معظم من يقصدونه من النساء..



طلبا للإنجاب أو حل المشكلات، ويقصده عدد من الرجال طبعا لكن جمهوره من النساء أكثر بكثير.

حين تذكرت كلام عم أحمد حسب النبى خرجت لأتحدث مع خادم المسجد واسمه الشيخ خالد وكان يجلس على كرسى على عتبة باب المسجد ومسك مصحفا فى يده، حين اقتربت منه ترك القراءة وانتبه لى فقلت له: أنا أول مرة أزور الشيخ وعايز أعرف حكايته.. وحكاية "شيخ الستات"، فقال لى: الشيخ أبو السعود من أولياء الله.. من الأشراف نسل بيت الرسول عليه الصلاة والسلام.. صاحب كرامات.. وهو بتاع كل الناس مش الستات بس.. وأشهر حاجة عنه إنه كان طبيب المبالى.. يداوى الناس ربانى ويشفى أى مرض.. وكل اللى يزوره يخف بإذن الله.

* استحضرت فى هذا المقام ما كتبه الروائى خيرى عبد الجواد عن أبو السعود

الجارحى فى مقالة له بعنوان "الشيخ البعيد" حيث يقول: علاقتى بالمشايخ والأولياء قديمة منذ أن كنت طفلا، كانت أمى تصحبنى إليهم يوم الثلاثاء من كل أسبوع، أول الزيارات تبدأ بالسيدة زينب، ومن هناك كانت العربة الكارو تأخذ الزوار إلى الحسين، ثم آخر المزارات أبو السعود الجارحى والذى كانت زيارته يوم الثلاثاء فقط، حيث كانت تقام حلقات الزار فى البيوت التى حول المقام، ذات مرة نزلت إحدى هذه الحلقات، كنت صغيرا وقتها، وكانت لدى قطة ألعب بها لما خربشتنى، وبحركة لا إرادية أمسكت بالقطة الصغيرة وطوحتها فى الهواء فنزلت على الأرض بلا حراك، جاءت أمى على صوت الارتطام ورأت القطة على الأرض تلهث والدم يخرج من أنفها وفمها فضربتنى وأحضرت بعض الماء رشته على القطة، سمعت أنا وأمى صوتا آتيا من الجسد المسجى بلا حراك يشبه طشة الملوخية أعقبه دخان كثيف وكأن القطة تحترق ثم همدت حركتها تماما وماتت. فى الأيام التالية على موتها، بدأ يزورنى فى نومى رجل بلا ملامح، ما يميزه طاقية كان يرتديها على رأسه تخفي ملامحه، كان يضغط على رقبتى بيدين قويتين حتى أختنق وأرفس الهواء بساقى وذراعى، ولا ينقذنى من هذا الموت سوى استيقاظى وصراخى مناديا على أمى لتخلصنى من أبى طاقية كما أطلقت عليه.

دارت بي أمى على الأطباء حتى داخت، اقترح عليها البعض أن تذهب إلى أبى السعود الجارحى صاحب السر الباتع والكرامات المعروفة، الطريق إلى أبى الكرامات صاعدة حتى سفح الجبل، مقامه يقع فوق ربوة عالية، حوله كانت النساء يفترشن الحصير ويجلسن وقد وضعن أرجلهن تحتهن، باعة الفول النابت والخبز المقدد، والشاى يملأون المكان، اشترت لى أمى كوز ماء مالحا، الماء نزح من بئر جنب المقام، قيل إنه نبع من تحت أقدام الشيخ حين جاء إلى هذا المكان الموحش فشرب منه وتوضأ وأقام بجانبه، فهو وصفة مجربة، كانت تناولنى كوز الماء المالح الصدئ لأشرب منه جرعات، ما تبقى من الماء تمسح به وجهى وشعر رأسى، ثم ترش الباقى فى وجهى، كانت تجلسنى على الحصير بجانب باعة الفول النابت وتطلب طبقين ورغيفين ونبدأ فى الأكل، قبلها كانت تدخلنى المقام وتدور بى من حوله وتجعلنى أمسح بيدى على سياج النحاس الناعم الرطب والذى يسيج مقام الشيخ الجليل، لا تظهر منه سوى عمامة وضعت أعلى السياج، عمامة خضراء يفوح منها العطر كما يفوح من أربعة أركان المقام، وضوء أخضر يسرى فى المكان لا أعرف مصدره، لكنه كان يشعرنى بالراحة والسكينة وبعض الرهبة، كانت تخرج البك الأسود الصغير من صدرها وتفتحه، تتناول بعض القروش القليلة التى تملكها تفرقها على محاسيب الشيخ الذين يملأون المكان.

صانع الفخار

* صناعة الفخار هى مهنة سيدى أبو السعود الجارحى، وهى المهنة التى شهدت أولى كراماته، وهى الحكاية التى دفعتنى دفعا إلى رحلة البحث هذه، تقول الرواية: يحكى أنه فى أحد الأيام كان الشيخ أبو السعود الجارحى منهمكا فى العمل، لكنه قبل أن ينتهى من إحدى القلل اكتشف أن الزيت نضب، وأن القلة سوف تجف من دون أن تأخذ شكلها النهائى وبذلك يضيع كل مجهوده فى إنجازها، بكى الشيخ أبو السعود بدموع غزيرة بللت كفيه، وسالت على القلة فلانت فى يديه.. لحظتها اكتشف أنه يمكن أن يستخدم الماء فى إعطاء القلل آخر ملامحها، وقد أعطى القلة فى يده من دون أن يدرى بعضا من ملامح الأنثى التى تكور بطنها فى شهور حملها الأولى، ومن يومها صار شكل القلة القناوى مختلفا عن غيره من القلل التى تصنع فى باقى مدن مصر.

* هذه الرواية جعلتى أتحدث مع الفنان الكبير محمد مندور الخزاف المعروف وابن هذه المنطقة، وحين سألته عن "أبو السعود الجارحى" قال:

أبو السعود الجارحى فعلا فخرانى أصيل، لكن حكاية اكتشافه لاستخدام الماء بدلا من الزيت نوع من المبالغة ونسج الأساطير حول الرجل، فهو حديث العهد فى مسيرة صناعة الفخار، لأن صناعة الفخار والخزف موجودة فى مصر من أيام الفراعنة، ومعروف أن أصل صناعة الفخار طين وماء وكان نهر النيل بطميه ومائه هو السبب الرئيسى فى هذه الصناعة، وقد جاء ارتباط النساء بهذا الشيخ لأنه فخرانى وجمهور هذه الحرفة من النساء اللاتى يأتين لشراء القلل والأوانى الفخارية، وعقلية الناس البسطاء خاصة السيدات تسعى لنسج الحكايات والأساطير واعتبارها نوعا من الكرامات، وأذكر أننى عندما كنت صغيرا فى سن الثالثة عشرة، كنا نصنع القلل ونذهب لنتكسب بها فى يوم زيارة الشيخ أبو السعود كل ثلاثاء، وكنا نصنع "الإبريق المسحور" وهو إبريق معروف لكل الفخرانية يتم عمله بطريقة معينة ليست سرا ويعرفها عدد من الفخارين المهرة.. وهو إبريق به فتحة من أسفل يوضع من خلالها الماء في الإبريق.. ثم يوضع على قاعدته بشكل طبيعي فلا يسقط الماء منه.. واعتبرت النساء هذا الأمر نوعا من الكرامات، وقد ارتبط سوق الفخارين بموعد زيارته فى يوم الثلاثاء وفيه تجد كل انواع الفخار. فصنعت ذات مرة إبريقا مسحورا وعرضته فى السوق على إحدى السيدات الريفيات فاعتقدت انه إناء سيدى أبو السعود فاشترته منى على الفور ووضعته على الأرض أمامى وأخذت تخطو عليه سبع مرات لكى تنجب.

مع الزينى بركات

* من صناعة الفخار والأساطير إلى التاريخ الذى لعب فيه الشيخ أبو السعود الجارحى دوراً حقيقياً وقد ذكر الروائي الكبير جمال الغيطانى جزداً من هذا الدور فى روايته الشهيرة "الزينى بركات" التى تحولت إلى مسلسل تليفزيونى ناجح يحمل نفس الاسم، وتوضح لنا الرواية كيف أضفى الشيخ أبو السعود الجارحى على ولاية الزينى بركات قبس المشروعية الدينية وأسبغ عليه نفحات زكية من رضاه وبيعته واعترافه به محتسبا أمينا وعادلا والتأكيد لمريديه مدى استحقاقه لهذا المنصب؛ لأن الزينى رفضه أمام السلطان بكل إباء وترفع وامتناع، فلولا هذا الولى الصالح الذى فرض عليه قبول هذه المهمة لما استجاب الزينى لطلب السلطان. وفى الأزهر أمام جمع غفير من المصلين والناس أعلن بركات بن موسى أمام الشيخ أبو السعود منظوره للحسبة والمهام المنوطة به. وإنه عازم على الإكثار من البصاصين لإقامة العدل والنهى عن المنكر والضرب على أيدى المارقين من المحتكرين والمطففين والغشاشين من التجار.

وعندما كان جيش السلطان الغورى يذوق مرارة الهزيمة فى معركة مرج دابق بانتصار جيش سليم العثمانى بسبب خيانة الأمراء وجيش المماليك له، نجد الشيخ أبا السعود الجارحى العارف بالله يدعو الزينى بركات بعد أن زاد ظلمه وجبروته ليذيقه



المدخل إلى الضريح

الشتائم وألعن السباب منهيا ذلك بحجزه قصد التشهير به بين الناس للتخلص منه: "وعندما دخل إليه أجلسه بين يديه، مال الزينى عليه، لكن الشيخ لم يراع هذا، ونثر فى وجهه، يا كلب.. لماذا تظلم المسلمين؟ لماذا تنهب أموالهم، وتقول كلاما تنسبه إلى. أبدى الزينى دهشة حاول الانصراف لكن الشيخ قام، نادى أحد مريديه "درويش اسمه فرج" وأمر بخلع عباءة الزينى عنه، تجمع حوله الدراويش أحاطوا به، أمر الشيخ فضرب رأس الزينى بالنعال حتى كاد يهلك، ثم أمر بشك الزينى فى الحديد، ثم أرسل إلى الأمير "علان" وأعلمه أن هذا الكلب يؤذى المسلمين، وفى الحال طلع الأمير "علان الدوادار" إلى نائب السلطنة الأمير طومان باى وأيقظه وأخبره بما جرى.. فقال ليفعل الشيخ أبو السعود ما يبدو له، وحتى ساعة كتابة هذا يقول مقدم بصاصى القاهرة ما زال الزينى بركات بن موسى محتجزا عند الشيخ أبو السعود.

مع طومان باى

* وقد بلغت مكانة الشيخ أبو السعود وسطوته إلى حد التدخل فى تعيين سلطان مصر حين قتل السلطان قنصوه الغورى ورفض طومان باى تولى السلطنة.. يقول الشعرانى فى كتاب "الطبقات الكبرى":

"فإنه حينما رجعت فلول الجيش المصرى بعد هزيمة السلطان الشركسى قنصوه الغورى فى مرج دابق وبعد استشهاده وقع إجماع الأمراء على سلطنة طومان باى وكان نائب غيبة.. فامتنع عن قبولها وأصر الأمراء على توليته وهو يمتنع.

ثم ركب هو والأمير "علان" وجماعة من الأمراء وتوجهوا إلى كوم الجارح، خارج القاهرة، عند الشيخ "أبو السعود الجارحى" فلما جلسوا بين يديه عرض الأمراء عليه الأمر وذكروا تمنّع طومان باى عن السلطنة، فأبدى طومان باى عذره واحتج بأن خزائن بيت المال خاوية على عروشها، وأنه لا يقبل السلطنة إلا إذا تعهد الجنود والأمراء بأن لا يطالبوه بنفقة، وأن الجميع رهن إشارته، ولا يخونوه ولا يعصونه إذا استعد للحرب بمناسبة زحف العثمانيين على البلاد، ولما تراضى الجميع بين يدى الشيخ أحضر لهم مصحفا شريفا فأقسموا عليه بما تراضوا عليه وتواصوا به، ثم جرت بعد ذلك رسوم التولية كالمعتاد.. وهكذا تدخل الأولياء الصالحون فى تنصيب سلطان البلاد للمرة الأولى فى مصر.

وكان الشيخ أبو السعود صاحب منزلة كبيرة لدى السلطان طومان باى حتى إنه عندما قام بمبارزة القائد المملوكي الخائن قانبردى الغزالي الذي حارب فى صف العثمانيين، دارت الدائرة عليه ووقع من فوق حصانه، وهمّ

السلطان طومان باى بقتله، إلا أنه استعطفه وأقسم عليه قائلا: "إني سألتك بالله تعالى، وتوسلت إليك برسول الله وبسر شيخك سيدي أبى السعود الجارحى أن تجعلني عتيقك في هذا اليوم".. فعفا عنه السلطان من فوره وبلا تردد، إذ أقسم عليه بشيخه أبى السعود الجارحى.

واقعة تدخل الشيخ أبو السعود فى تولية السلطان طومان باى ذكرها أيضا الدكتور عماد أبو غازي أستاذ الوثائق بجامعة القاهرة في كتابه "طومان باى.. السلطان الشهيد".. وهو يؤكد على مكانة الشيخ قائلا:

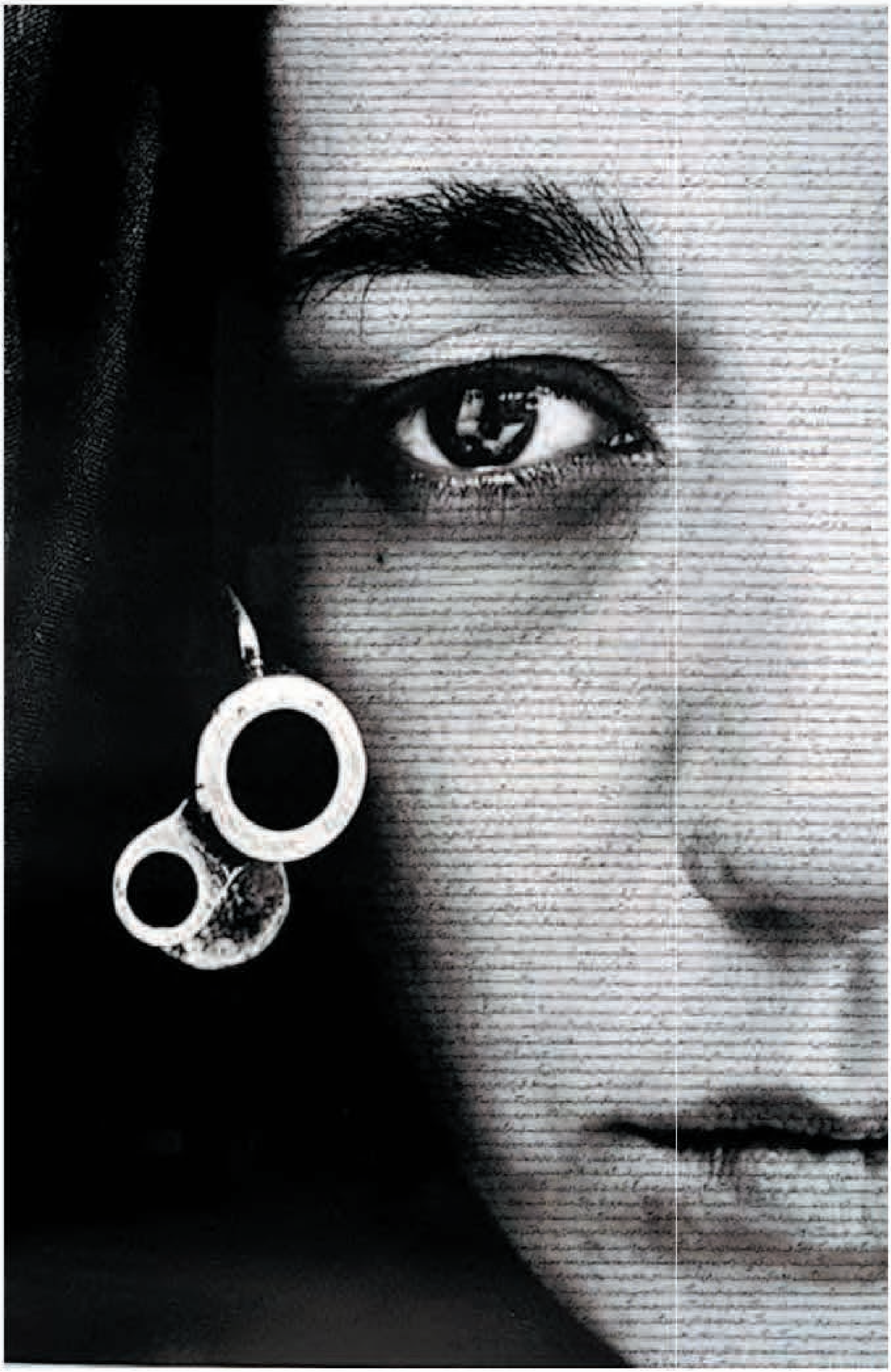
هذه الواقعة صحيحة وغيرها الكثير مما يؤكد على علو منزلة الشيخ، فقد كان أهم متصوف في وقته في القاهرة، وكان صاحب سطوة على الناس، وكان يعزل من القواد من لا يعجبه وقد عزل بالفعل الزينى بركات كما ذكر جمال الغيطانى فى روايته، وكان السلطان طومان باى يثق فيه جدا وكان الشيخ المفضل لديه.

أبو السعود الشاعر

يبدو أن الشيخ أبو السعود لم يترك مجالا إلا وكان له فيه باع، فمن خلال بحثى على شبكة المعلومات "الإنترنت" وجدت من يتحدثون عنه شاعرا وينسبون له عددا من القصائد منها هذه الأبيات الشهيرة:

يا من هواه أعزه وأذلنى
كيف السبيل إلى وصالك دلنى
واصلتنى حتى ملكت حشاشتى
ورجعت من بعد الوصال هجرتنى
أنت الذى حلفتنى وحلفت لى
وحلفت أنك لا تخون فخنتنى
وحلفت أنك لا تميل مع الهوى
أين اليمين وأين ما عاهدتنى
فلأقعدن على الطريق وأشتكى
وأقول مظلوم وأنت ظلمتنى
ولأدعين عليك فى غسق الدجى
يبليك ربى مثلما أبليتنى

** إلى هنا انتهت رحلتى مع الشيخ "أبو السعود الجارحى".. لكننى أدين له بأنه أعادنى إلى البحث فى ميدان أحبه وشغلتنى الصحافة عنه لزمن، كما أنه فتح لى بابا واسعا للبحث فى سيرة الأولياء والمتصوفين الذين يعيشون فى رحاب مصر القديمة ونمر عليهم كل يوم مرور الكرام وقررت بفضله أن أبدأ معهم رحلة المعرفة من جديد**



للفنانة شيرين نشاط

الهجرة في الأغنية الشعبية النسوية اليمنية (1)

من الروح المركونة .. إلى الجسد المهشم

أروى عبده عثمان

باحثة من اليمن

على قدر ما تعكس الأغنية الشعبية أحوال المجتمع وتحولاته وشروخه وتصدعاته، فانها تكتسي بألوان الحزن والألم والحنين واللوعة ولا تخلو من فرح ونشوة وهيام وغرام على النحو الذي جعل مستوى البوح فيها علامة فارقة ومفارقة لتقاليد مجتمع قبلي رعوي محافظ وتخلخلها بعنفوان حاد لم يقيض لغيرها من أشكال التعبير الشعبي ، التي لم تستطع استنطاق المكبوت واقتحام الممنوع والمحرم خاصة في الحقب المصاحبة لزحف ثقافة البترو- دولار وقيمها المؤزرة بمشايخ الوعظ والإفتاء والأحزمة والبراقع السوداء.

اغتصاب الرزق لا يختلف عن اغتصاب الأرض بالنسبة للمحتل..

ولذا كانت الهجرة اليمنية ملاذاً من ظروف قهرية: العزلة والظروف الاقتصادية والسياسية للكثير من فئات المجتمع – الرجال – بكافة أعمارهم خصوصاً الشباب، في الوقت نفسه أعتورت واجترحت النصف الثاني (المرأة) حيث أوكلت لها، وهي في عمر الزهور وشرخ الصبا، أمانة مركبة من: أرض وجبال، وحيوانات، وتنمية العائلة الممتدة. هذه العهدة والتركة القاصفة تحملهتا بـ "دحن" طري (2) كما تقول التعابير الشعبية.

لم تكن هذه الأمانة سوى الأعمال الشاقة المؤبدة والموت المجاني والعمر المهدور في الطرقات والجبال والبيت .. لذا كانت الأغاني البديل، التعويض المقاوم للموت والفناء:

حلفت لا غني بطول صوتي(3)
لو يحكم الحاكم بقطع رأسي

لحظة الغناء تمثل علامة فارقة في حياة المرأة، فهي لحظة الإتحاد بالعرق الحي، بالنبض الجمعي للنساء، بالحياة ضد الموت والخراب وآلة الإهلاك التي لا تهمد ولا تخمد:" إن رمزية الألحان، مثل رمزية الألوان تعبر عن ارتداء نحو التطلعات الأكثر بدائية للنفس، ولكنها تشكل أيضاً وسيلة للتخلص من الحتمية الزمنية ومحاولة للتعايش مع الزمن من خلال تلطيفه" (4).

هي مساحة من السرقة والإلتياذ بالخيال لنثر بقعة ندية سرعان ما تجف، فمن دلالة (الصلاب) - وهو ما توصف به الأرض المهجورة الغير حية - عزقتها المرأة وسكبت فيها من روحها أمطاراً كثيرة، ونفثت أيضاً من روحها شمساً، وضوءاً، بل وشاركت في عملية النتح، والبناء الضوئي.. الخ.

أخضرت الأرض برغم اليباب الذي يحاصر الحياة من كل اتجاه، لكن مساحة الصلاب في وجدانها كان يتحجر يوماً عن يوم، خصوصاً عندما ترى بدنها يجف (صلاب) وتغضنات روحها تتكسر، ولا من قطرة ندى تهب من ديار المهجر التي ذهب إليها شريكها وهي في مقتبل شبابها (خيرة شبابها):

هجرتني ما هجروا الجنابي(5)
سيبتني وأني خيار صرابي

دخل العظم اللين الطري (الزوجة) إلى بيت جديد لا تعرف منه سوى زوجها الذي ستتزوجه لمدة أسبوع أسبوعين بالكثير ليتركها إلى بلاد المهجر بعد أن يترك لها بذرة في أحشائها، يهجرها بعد ذلك لعقد، عقدين من الزمن، بل تحكي الحكايات الحية أن الهجرة قد تطول إلى أخر العمر. حيث يذهبون وهم في شرخ الشباب ولا يرجعون إلا ليستقبلهم الأحفاد، والزوجة التي تركها في الخامسة عشرة من عمرها قد صارت جدة تلتصق صباحاتها ومساءاتها في نافذة كانت موصدة في خيرة شبابها، ومواربة عندما صارت حطاماً ونسياً منسيا (فالعادات القبلية تحرم على المرأة لبس الملابس الجديدة أو الزينة في غيبة زوجها، وأحيانا حتى الاختلاط مع الناس).

المنفى لم يكن منفى للرجل اليمني فحسب، بل وكان منفى أقسى وأظلم وأكثر وحشة ووحشية بالنسبة للمرأة اليمنية:

يكفي حنين كم قد بكيتْ وحنيتْ
رقيت قلبي بالنبال وأنيتْ

ولذا عاشت المرأة المنفى على مستوى روحها وجسدها.. وعاشت الحالة الاغترابية المركبة المهشمة للروح والجسد بل وحولتها إلى كائن مركب بوجدان ونفسية وذهنية مركبة، وجسد هزيل مركب أيضا.. امرأة ورجل في الوقت نفسه، امرأة داخل نساءات كثيرة، ونساء ورجالات كثر داخل شخصية واحدة .. هذه هي المرأة اليمنية التي كانت قابعة في الجبال الموحشة والطرقات البعيدة، والبيت البارد.

خصوصية الأغنية النسوية

لا تختلف الأغنية النسوية اليمنية عن بقية الأغاني النسوية في العالم فهي غالبا ما تكون فردية

ومجهولة المؤلف، وهي عبارة عن تنفيس من قيود الواقع الاجتماعي والثقافي.

المرأة اليمنية القابعة في الجبال وداخل أسوار المدن العتيقة، هي التي أوجدت النص، وأوجدت الألحان المناسبة له، فالأغاني الخاصة بها التي تحمل الهم النفسي والحياتي هي من صنعتها. وتختلف التسميات التي يطلق عليها من منطقة إلى أخرى تطلق عليها : ملالة /زامل/ أهزوجة، وأحيانا كثيرة تشترك عدة نساء في أغنية معينة (بدع، وقرار) وأحياناً بيتاً ببيت، لكن الأغنية الفردية هي الأكثر فرضاً.

وتعشق النساء المرأة ذات الصوت الجميل الذي يحمل مساحة أكبر من الشجن الذي يصل إلى حد الحزن والبكاء، بحيث يحمل شحنات نفسية تتناسب مع حجم فجيعة الهجر، والإقصاء، والتشيؤ.. والمتعارف أن هناك نسبة من الجمال تكسو صوت النساء.. لكن أغاني الحزن والتنفيس تستطيع أية امرأة تأديتها، لأنها تنفيس يومي يرافق تحركات المرأة في أي عمل، خصوصاً: أغاني الطحين (الرحى) "لبثت النساء يغنين وهن يدرن الرحى وينشجن بأصوات جنائزية" (6):

حلفت لاغني وأشلّ بالصوت

اسلي على قلبي لوما يجيْ الموت(7)

الوظيفة الاجتماعية والثقافية

تتكون الأغنية النسوية من مجموعة أبيات تنتظمها إيقاعات بسيطة سهلة المعاني، تعكس الهم المباشر للحياة اليومية، في اغلب الأحيان، وتكون عادة مجهولة المؤلف ومتداولة بين الناس ويغلب عليها، أيضاً أغاني العمل، فالهم النفسي يتجسم في أغاني العمل: أغاني الرحى (الطحين) الغزل، نزع الماء، تربية الحيوانات، أغاني المهد، والأعراس.. الخ.

كانت الأغنية النسوية اليمنية مطلباً وجودياً وضرورة حياتية تضفي على الحياة معناها.. فالفضفضة في حياة المرأة اليمنية تمثل مطلباً وجودياً لا يقل عن أية ضرورة من ضرورات الحياة، وكانت آنذاك تشكل جزءاً من المقاومة في وجه العدم انعدام الجدوى والعنف والقسوة والتعذيب اليومي الذي يصل إلى حد التقتيل الجسدي والمعنوي اليومي " أن تغني يعني أنها تستخدم صوت الروح، يعني إنها تبث الحقيقة في قوتها واحتياجها، تبعث الروح في الجسم المعتل أو في الجزء الذي تحتاج إلى استرجاعه" (8).

قلبي ملان وداخله زنينة(9)

لو يفتجر ليملى المدينة

شلبت نهدة زعزعت وزاعت

شلت من الروح وقرها وساحت(10)

لا تنقدوني ليش وجهي أسود

هذا وجهي، أما القليب قد أسود(11)

قلبي ملان يا أمه ولا يبين

مثل الجمل يعصر ولا يعين

شلبت نهده والتوت قفا الباب

لو هي حجر لا يعمر بها الدار(12)

دور الهجرة في انفجار المُغنّى – المعنى

نقش الهجرة .. مابين غربة واغتراب: تعددت تعريفات الهجرة في العديد من القواميس، فلسان العرب يذكر أن هجرة بمعنى " الخروج من أرض إلى أرض.. وسمى المهاجرون مهاجرين لأنهم تركوا ديارهم ومساكنهم التي نشؤوا بها، ولحقوا بدار ليس لهم بها أهل ولا مال، حين هاجروا إلى المدينة، فكل من فارق بلداً من بدوي أو حضري أو سكن بلداً أخراً فهو مهاجر (13) ولا تكاد لفظة هجرة تذكر إلا وتستدعي فورها ذكر اليمن بدلالة أنها أول أمة عرفت الهجرة وهاجرت في كل أنحاء العالم، تفرق (أيدي سبأ) .. ويقال أن هجرة اليمنيين ترجع إلى حدث انهدام سد مأرب وتفرق اليمينين في كافة أرجاء الكون، ذلك ما استقر في الذهنية الشعبية والذاكرة الجمعية في بطون المدونات والسرديات ..الخ ذلك كان العامل التاريخي الذي تذكره العديد من الكتب والمراجع.

والى جانب العامل التاريخي هنالك العديد من العوامل، لعل أبرزها العامل الاقتصادي، الذي يعد واحداً من الدوافع الرئيسية للهجرة، بسبب العديد من المجاعات التي تعرضت لها اليمن وكانت متلازمة مع موجة القحط والجفاف (كانت في بداية القرن المنصرم) لدرجة أن الحاكم آنذاك (الإمام) اصدر قولاً كان بمثابة فتوى تقول: " من مات فهو شهيد ومن عاش فهو عتيق " (14).

وكان للعامل السياسي الأثر الكبير أيضاً للهجرة، فقد دخلت البلاد على مدى تاريخها في العديد من الحروب والاقتتال الداخلي مابين الصراعات بين الأئمة الذين تنازعوا حكم البلاد وتعاقبوا عليه أكثر من ألف عام، ناهيكم عن الثارات والنزاعات الداخلية من حروب القبائل فيما بينها.. الخ .

لكن الهجرة الحديثة – إذا صحت هذه التسمية التي بدأت مع مجيء الاحتلال البريطاني لعدن 1839 وأصبح ميناء عدن يحتل أهمية عالمية.

في غياب الرجل والهروب من جملة الظروف الاقتصادية وظروف العزلة القاتلة وهروبا من الكيد والنزاعات السياسية، إذ كان لا يترك لليمني: " احد خيارين إما الموت جوعاً، وإما التحرك والبحث عن مصدر العيش بأية وسيلة وعلى أية أرض"(15) .

والله لا اسرح بلاد وما اعرف
القهر والباطل اللي يكلف

في أتون هذه الهجرة القسرية التي جعلت اليمني إما مهاجراً أو مهاجراً داخل وطنه، ومغترباً عنه أيضاً، كان الحضور المتجلي للمرأة، فقد كانت بمثابة الأب والأم والسخرة / أكانت في المنزل، أم في الأرض، الراعية الحطابة .. الخ.

فقد صارت المتعهدة لرعاية البيت والحفاظ على الممتلكات وعلى حفظ النسل وتأمين صيرورة استمرار العائلة. فقد كانت الهجرة انتقائية بحسب تعبير د/ وهيبة فارع بقولها:" شكلت الهجرة اليمنية ظاهرة انتقائية من حيث النوع /العمر فهناك نسبة 98% من المهاجرين الريفيين من الذكور، الأمر الذي يؤثر في نسبة الجنس داخل اليمن، تتراوح أعمارهم بين (15-44) سنة وهي مرحلة الشباب القادر على العمل والإنتاج. هذا الاختلال أفرز كما تقول: 79% من المهاجرين المتزوجين أي حوالي 11إلى 13% من المهاجرين، و94% تقريباً هاجروا بدون أسرهم "(16)

لِك الحريق يادكة الخواجة
كم من شباب داخلك بلا زواجة(17)

تركت المرأة اليمنية نفسها وروحها وعقلها وغرائزها جانبا لتشغل فراغ غياب الرجل، ولتنسج من الغياب حضوراً للآخرين، لكنه كان غياباً وفقدا لها، تغييباً لتفاصيل حياتها الجسدية والنفسية، وحضوراً يعادل الحياة، أو ما تبقى من شيوخ، وأطفال، وأرض صلاب ترويها من حجب وغياب تفاصيل حياتها:

دنيا غرور شلوا مشلة الأول
شلوا طمير بيض وسيبوا الدور(18)

وابدع باللي لمّ السحاب وجمع(19)
بين أسألك باللي بتعلم الغيب
فرّج على قلبي التواني الشيب

كانت الحارس والجندي المجهول لكنها في بعض الأحايين، وخصوصاً في المساءات تسترق لحظة استنشاق نفس يحترق شوق حبيب مفارق .. ممارسة الحب مع الظل والوهم (المتعة السرية) وطيف يوم الزفاف ولحظاته الكثيفة التي تساوي العمر كله.

في المقابل يعيش الرجل في غربته حنيناً إلى القرية يحن لكثير من التفاصيل لكنه لا يحن إلى زوجته كونه قد رحل عنها، وكوّن حياة جديدة في عالم الغربة والاغتراب فقد توغل في عالم التجارة والاستقرار مع عائلة جديدة أجنبية صومالية، زنجبارية، افريقية، أسيوية، أوربية، عربية... الخ

فلتّني واليوم تقلّ لي أنساك(20)
ياغارة الله ما أعيبك وما قساك
يا مرة القهوة والبن مُحوّجْ
لما اعلموني إن الحبيب تزوج
هجرتني ما فائده لهجري
والله ما تبريك حجار قبري(21)

في مقابل اتساع مساحة الغياب .. مساحة الفجيعة والإحساس بالتشيؤ الروحي والنفسي والجسدي للمرأة اليمنية، برزت العديد من التعرجات، تحاول هذه الورقة المتواضعة مقاربتها بصورة أولية - مع ملاحظة أن هذا الشأن لم يطرق في وقت سابق، كما لم يخضع للدراسة والتحليل التاريخي أو الأنثربولوجي أو المعرفي ..الخ.

الروح المركونة

خلقت الهجرة من المرأة كائناً ينطوي على كينونات مختلفة، تتفرع عن ثنائية الأنا / والأنت، الحبيب والحبيبة، تلك هي محمولات معظم الأغاني النسوية، المتصلة بموضوع الهجرة:

لو تبسروا ماقلت له وقال لي(22)
قد قلت له بعد الفراق من لي

والى جانب هذه الثنائية ثمة كينونات جامعة تتبدى في ثلاثية التشظي: الأنا /الأنت / الهم:

ما شتيش أنا " الهجرة "ولا أشتي البن(23)
أشتي حبيب قلبي جعل لكم جن
يا مسلمين مشتيش حبيب غمة
أشتي حبيب لا عد أبوه ولا أمه(24)

هكذا تطالعنا روح المرأة المتشظية منذ ولادتها وحتى مماتها، وهي تحوم حول من جعلها روحاً متشظية، منفصمة بين صراع روح وجسد .. أليست هي الثقافة ؟

وإذا كانت توجه سهام اللوم والعتب على الحبيب المهاجر وأهله وذويه، فأنها في الوقت نفسه، تحمل أباها مسؤولية مايحدث لمصيرها المنكود فتقول:

أيه .. أيه للمة سخيت وقفيت
خليتني ساع الحجر قفا البيت(25)

بانتقالها إلى بيت الزوجية ضمن أسرة ممتدة، تضيع الطفلة الصغيرة بين الأجساد اليابسة، والأفواه المفتوحة التي يجب أن تعمل لأجل تسمينها ولجم أفواهها بالأكل، وبالسكوت والرضا.. تتحمل أكثر الظلم عدا تركها حماها وحماتها.

كنت عند امي حبة زبيبة
واليوم عند الناس مثل الغريبة
حنيت ماحن الجمل محمل
ميت روحي ملحداً تجمل

إنها المرأة القاتلة لنفسها في الأرض والبيت والأولاد، لا تعرف الجمالة والعرفان من احد، كونها القفا والحجر في الأماكن المقصية.

بانتقالها إلى بيت الزوجية ترزح المرأة / الزوجة تحت ظلمين: ظلم تزويجها ورميها داخل بيت جديد في ذات الوقت، بين ظهراني أسرة غريبة، وظلم آخر من أب غير مسؤول: سخى وقفاء وجعلها حجراً خلف البيت، وفي أغنية أخرى قاع البيت، تدوسها الأقدام.

تعلو نبرة سخطها الغنائي بصرخة هذه اللامبالاة من قبل الأب الذي رماها منفذاً الحكمة الشعبية (من زوج زلج) (26) وكأنها عبء في بيت الأب، فيزوجها ليخلي مسؤوليته، وبذا يتخلص من عار مفتوح، لا يغلق إلا بزوج أياً كان.

لقد حول الأب ابنته إلى شيء / حجر / وحجر مركون خلف البيت /قفا، أو قاعة البيت، حيث تقيم في الهامش /القفا المعتم، وتتألف مع الأشياء التي مثلها من خردوات، وأحياناً قفا البيت يكون مكاناً لتصريف مخرجات الإنسان.

خلف البيت تكون الأشياء أيضاً عرضة لشتى عوامل التعرية من غبار وأتربة، وشمس، ومطر وعثيات وديدان وعناكب، ويكون مقلباً للنفايات ورمي للقاذورات والفضلات.

وهي كأنها تصف حالتها بأنها كل هذه الأشياء القميئة والمرذولة ويصل بها إلى التشيؤ عندما تتمنى بأن تمسخ إلى حجر في مهب السيل – مدرب – وفي حوض السائلة - مصب مياه الأمطار والسيول، وبهذا المنحى تغني قائلة:

ياريت والله ما خلق لي روح
إلا حجر من السائلة مطروح(27)
ياريتني وردة بمدرب السيل
لا حد يقل لي شرق ولا ليل(28)

السائلة ذلك المكان الذي تتجمع فيه السيول من كل حدب وصوب فلا تسأل السائلة عن هوية الأمطار، أو من أين أتت ؟ من جبل، من واد، أو غيره .. السائلة الحاضنة لكل مياه الأمطار أياً كان منبعها. تجرف للسائلة كل ما تلاقيه من أشياء أحجاراً وأشجاراً وحيوانات، وبشراً أيضاً في حالة الأمطار الغزيرة، وكأنها بمثابة الأم الحاضنة حيث تقول لكل ما تقابله أمامها فتجرفها: أن مأكم السائلة، حيث تتنفسون شمساً وحرية.

تتمنى المرأة أن تكون احد أحجار هذه السائلة، فعندما تنشف المياه تبقى الأحجار مثبتة بالتراب الذي أتى مع السيول.. هي تتعشق أن تكون إحدى أحجار السائلة متروكة هناك لا أحد يسألها ، ولا تحس بما يحدث دلالة على أن المرأة من شدة الظيم تتمنى أن تتحول إلى حجر متروك تحيطه السيول من كل مكان، تنغمس في الطبيعة حتى لو كانت محملة بالكوارث، فمدرب السيل /و السائلة سيقويان عظامها المنهكة والهشة: " يبقى الحجر دائماً ذاته، لا يتغير أبداً، وهو يضرب الإنسان لأن له من قوة عدم الكسر



نبأ نيوز

والإطلاقية" (29).

والبيت الآخر يحمل نفس دلالة الحجر، لكنه هنا يحمل معنى التحول للوردة، في مدرب السيل لا أحد يسألها عن هويتها، ولا تعيش تحت سقف زمن، بلا زمن، ومكان واحد. مدرب السيل الذي لا يسأل عن هوية من يقيم فيه.

تكرار السائلة بأحجارها – مدرب السائلة بوردها دلالة على الجفاف الظمأ النفسي والجوع الروحي فالسيول الآتية من كل مكان دلالة الارتواء بحرية دون السؤال عن الحجرة /أو الوردة.. في الأغنيتين نتبين أن العيش مع الطبيعة بل والتحول إلى موجودات الطبيعة هي الحرية، لأن موجوداتها هي الوحيدة التي تعيش وتنعم بالحرية .. بل وكما يتفق الياد مع هيجل في القول " إن الإنسان البدائي مغلف بالطبيعة وبأنه لم يوجد بعد بصفته متميزاً من الطبيعة، بصفته ذاته" (30).وترمي المرأة بحكمة، مما خبرته في الحياة حيث تقول للسائلة :

ياسائلة ياللي ملانش أشلاف
هي هكذا الدنيا محزمة خلف(31)

دلالة التعاكس، والنظرة السوداوية، المأسوية تصل حد العدمية، فمهما عملت، وعشت، فلا جدوى، لأن الدنيا أصلا محزمة خلف، والمعروف أن التحزم، وعرض جوهرة الحزام كالجنبية مثلاً أو غيره يكون بالأمام.

هي نفسها تغني، تتمنى التوحد والرحيل والترحال من عالم إلى عالم أخر من غير التزامات دنيوية:

خلوني أسرح لي دنيا دنية(32)
لا ولد يشغلني ولا بنية
أشتي سلا قلبي ما شاش كرابه
شسكن بحيد وشاكل من ترابه(33)

التمنى بموجودات الطبيعة كان نتيجة للأسباب التي ذكرت في مجمل الأغاني (قفا البيت، الدنيا محزمة خلف، الاغتراب داخل الأسرة الممتدة .. الخ) هي نفس الأسباب التي جعلتها تحن حنين الجمال من شدة الأثقال والأسفار والأهوال دون عرفان أحد .. ولغة الحن تعبير أقوياً لما تختزنه المرأة من طاقات العذاب بهجر الزوج ، وبجملة الأعمال الشاقة: " ترجيع الناقة صوتها اثر ولدها " (34).

الهجرة: الجسد المهشم

ولما كانت هذه المرأة بدلالة أغاني أنينها وحنينها محكومة بالإقصاء والأشغال الشاقة المؤبدة فأنها، وعندما يدلهم الليل وتطلق تباريح الروح وتفتح النوافذ لتتنفس الغرائز، تنسل، تسيح، تخرج، نائحة، مفجوعة متصدعة تائهة، سرعان ما تكتم، فلسوف ينجلي الليل ويصيح الديك مؤذناً: وقتها يحين تشغيل الطاحونة والطاحونات.. إنهن النساء ينتعشن في الليل خلسة مثل جنيات "الكأس الذهبية " قائلات :" إن مملكتنا تنتعش وتزهر حين يمتد الليل فوق البشر .. إن نهاركم هوليلنا "(35).

هجرتني ما هجروا البنادق
سيبتني وأني صغير نافق(36)

يبدو أن هذا المثل خارج من بطن القبيلة التي تعد البنادق، والجنابي سمة الرجولة والفحولة، ذلك عندما يهجر الرجل بندقيته يصبح رجلاً ناقصاً .. وهي كذلك تشبه نفسها بالبندقية التي يهجرها حبيبها، ليمنعها من أداء وظيفتها، وما دامت كذلك.. كيف يتركها وهي في عز عطائها ..

كلي ظمأ من حين هجرت ووليت
لا عد تظللت ولا تسقيت(37)
ارجع ويلعن الذي تمنيت

" اليبوسة الروحية" توجت هنا في هجر الحبيب، وجملة الأماني التي جعلته يذهب (يولي)، لا تريدها فقد اعتلاها الجفاف منذ أن هاجر وتركها، فهي مثل نبتة كفيفة من النضارة والخضرة بفعل الجفاف وهجير الشموس والقيظ من غير ماء ولا

سقيا.

وهي تشكو التصحر ولا تنسى استدعاء ما يقابله من: الظلال والماء، أي الحياة وكل تلك الأشياء لن تتأتى إلا بعودة الحبيب.

في هذه الأغنية حوت الكلمات المتصحرة (لا عد تظللت / لا تسقيت /ظما) كلها تحمل دلالة الإهلاك.

وهذه أغنية – ربما تكون لشاعر معلوم – تبين معاناة الجسد المكظوم، جسد العتمات، الجسد المكعوم بالنار تحت الرماد:

حالي كل يوم للمزيد
وانت بالغربة وحيد
لا ، منتش وحيد
رد ، مانيش حديد(38)

الجسد المتهشم .. افرز معاني انحدار الحياة تحت مستويات الظلم، أنين وضيم، يكبت الجسد المتهشم ويعتمه، لكنه يحضر بقوة المعنى، يستحضر قوته الجلية المتسيدة لتفاصيل الجسد وللتعبير عن مكامنها العضوية التي طالما منعت من حقها في التعبير ولكنها انطلقت بكامل جرأتها الشقية تصرخ بأغانٍ حسية جائعة ونهمة ، حتى لممارستها في الوهم وأحلام اليقظة .. إذا استطاعت في لجة عنف الأعمال أن تسترقها ، حتى لو كانت (متعة سرية)

يالَيتني على البنان خاتم
ولا على صدرك يلقم ويلزم(39)
سنك ذهب ومبسمك حلاوة
يامن شرب من مبسمك تداوى
شدعي عليك وشملي البياضة(40)
روحي وروحك يلعبين رياضة
والله لا تصيبك لي صيد
واحل بك في جرف عالي الحيد(41)
بالله عليك يا شمس لا تغيبي
عاد الحبيب عاطش ماقد رويني(42)
أمسيت ساهرة والحبيب قبالي
يا ليتني فوق الحبيب آلي(43)

أفرزت الهجرة أغانٍ ترمم الجسد المهشم والمهمش بأغانٍ تتفقد مطلب المرأة جسدياً، حيث تتنفس الغرائز بالأغاني والمعاني الحسية أكان الفقدان الحبيب المهاجر في أطراف العالم، ام الغياب أيضاً في حضرة زوج عجوز(شيبة).

وتعد ظاهرة زواج الفتيات اليمنيات من عجائز هي أخطر المشاكل التي أنتجتها الهجرة، حيث عصفت الهجرة بالشباب، واختلال الجنس قلة عدد الذكور في مقابل الطفح السكاني للإناث، مما أضطر إلى تزويج الفتيات بالشيوخ، ويكنّ من عمر الأحفاد، لذا تحفل

الذاكرة الغنائية بصور (الاغتصاب الشرعي) بمئات الأغاني التي تكشف ما كابدته المرأة من تقتيل وتنكيل جسدي متوحش، وأغلب الأغاني تصرخ بنبرة متمردة (ما شتيش):

مشتيش أني العجوز من العصر بردان
أشتي شباب يهز لي الأعدان(44)
مشتيش أني الشيبة عديم الأضراس
ذي لا تقعم مثل جرف "مرداس"(45)
ياالله بطائرة تمشي بهبة
وتشل لا عد عجوز وشيبة

الهجرة: زمن منفلت.. زمن مسروق

الأغنية الشعبية النسوية مثلما حاكت المكان، ودعت عليه دعوة محروقة – سنأتي على ذكره – دعت على الزمن الذي سلب منها كل شيء ابتداءً من الحبيب الذي تركها وهي في ريعان الصبا "خيار" شبابها، مروراً بقوة الزمن الموحش على تآكل تفاصيل حياتها، حتى أفولها ما بين انتظار حبيب يرجع ولا يرجع أو زمن يرجع، لكن بعد فوات الأوان، إنه زمن أسود حسب تعبير مرسيليا الياد " الزمن أسود لأنه دون منطق ورحمة " (46).

واني أسألك ياشمس لا تغيبي
زيدي قليل حينه يصل حبيبي(47)

شدة الانتظار، غدت تتوسل للشمس بأن تقف ضد طبيعتها، وان لا تستعجل المغيب تنتظر قليلاً فربما يصل الحبيب إذا ما استجابت الشمس لرجاء عاشقة مفارقة عمرها يتفرق بين لجة الانتظار والحرمان.

ومن خلال الأغاني يمكن التعرف على خارطة الزمن الوعر الذي ترزح فيه انتظاراً ولهفة. نعرف مدى الأوقات والشهور والسنيين التي جعلت المرأة في العراء منذ أن هجرها الحبيب، وهي في "خيار صرابها" - أي لحظة الحصاد وبزغة الثمرة - الزمن الحسي الذي يُقدّر بالسنين، والزمن النفسي الذي يطول ولا يصل، أي أنه زمن لا متناه الإحساس بالزمن هو الإحساس بالجوع الزمني الذي لا يشبع: "إنها فكرة رائعة أن تحسب المرأة عمرها، ليس بالسنوات، بل بالندوب الباقية من المعركة " (48).

أديت لك روحي وقلت لك حر
واليوم يالغائب لك سنين وأشهر(49)

لم تحدد المرأة هنا كم عد السنين. عقد من الزمن، عقدان، خمسة، وكم عدد الأشهر. تختلط السنون بالشهور، بالأيام، تتداخل الأزمنة في لهج الانتظار، والندوب وخوار الأماني.

في هذه الأغنية تترجح المرأة كثيراً وطويلاً وعلى طول – في أغلب الأحوال- تُذكر الحبيب بأنها أعطته روحها ، وجسدها مثل الأرض المطروحة ، وتعطيه الإذن بأن يحرها – استعارة من قاموس الفلاحة تشير إلى تسوية الأرض وعزقها قبل زراعتها - حيث تشير الأغنية لدلالة الحرية التي منحته إياها في العمل أي يحرث ، يعزق ، يزرع ، يقلع ، يحصد ، كل عملية الفلاحة ابتداء من الأرض وتسويتها ، حتى جني الثمرة (الحصاد) هبة للحبيب .. وكأنها تنتظر من هذا الحرور، والعمل الشاق في الأرض المطروحة (الروح) الحصاد المبشر بالثمر /بالخير ، لكن المعاكسة ، كون الدنيا محزمة خلف ، عمياء لا تقدر ، فمزيد من العطاء والبذل بلا حدود ، مزيد من النكران والجحود بلا حدود .

وفيما تترنح في هذا الخضم المتلاطم بالأنواء فإنها تقبع في عين العاصفة وعلى حافر خط اقتلاع الرياح الآتية والتي تملا القلاقل (...) وهي لا تكف عن الانتظار أناء الليل وأطراف النهار وفي كل حين، ولا تتوقف عن فتح الباب وإغلاقه ومواربات النوافذ وإغلاقها، وما بين الفتح والإغلاق تذبل زهرة شبابها ويتسرب العمر لتذروه الرياح.

الريح ضرب ملا الطريق قلاقل(50)
واني على الطاقة أفتح واقفل

الزمن اللانهائي، المنفلت من عقال الحد

والتحديد، إنه زمن اللا زمن، زمن سديمي أسطوري، وكان يا ما كان، أو زمن من " زارقة "لا تستطيع أن تقبضه .. يدخل من النوافذ والشقوق، يتسرب لكن لا تستطيع احتجازه بقبضة يد أو حتى غمضة عين.

طول الزمان معاد لقيت فهنة(51)
كم جهدنا نصبر ولحينه ؟

زمن متعين:

شن المطر ودمع عيني أغزر(52)
بارق خطر ودمع عيني اخطر
مر الزمان عشرين سنة وأكثر
قلبي على الخل كم تصبر
ضاع الشباب واني بحبك أفقر
يا حسرتي والناس مني تسخر

في هذه الأغاني تتجلى صورة المكابدة والمعاناة وهي في ذروة الحرقة الموزعة في مسارب الطبيعة وعلى مشارق اندفاعاتها، إن كان مطراً فدمعها أغزر، وكذلك الحال إن كان سيلاً، وإذا ما لاح التماع بارق فدمع عينها أخطر.

في بيت واحد تكرر مرتين دمع عيني، وتكرر أخطر مرتين. فأغزر- أخطر، أكثر، أفقر دلالة التفضيل .

الزمن تحدد بعشرين سنة وأكثر، والصبر يتحدد إذا كان ثمة أمل يلوح في الأفق ثمة عودة، أو ثمة شباب مازال يلوح في جبهة نظرة خالية من التجاعيد.. لكن العشرين سنة، والأشهر أكلت شبابها وهي تنتظر لأنه مربوط بأمل معقود على العودة، أمام هذا الزمن المفجع، لا تستطيع الصبر، وهي الفقيرة الحب الكثيرة الصبر، الأكثر حسرة على زمن ولّى، وأشياء كثيرة ولت، إذا لا بد من دمع أغزر من السيول لتتوازن الحياة المتسرمدة بالأنين: " العلاقة بين الماء والدمع تتوطد من خلال صفة حميمية تجعل كل منهما مادة اليأس، ففي إطار الحزن الذي تمثل الدموع علامته الفيزيزاوجية، تغرق في تخيل انهار ومستنقعات الجحيم"(52).

ياحباب ياحباب لا جاكم مطر في الليل
لاتحسبوه مطر هو دمع عيني سيل(53)

أربع سنين والخامسة شتغلق(54)
قلبي على المحبوب يحن مشوق

هذه أغنية توضح الزمن داخل الهجرة الداخلية في المدن ..
روح لي الزنة يحسبني شفرح(55)
يوم الخميس روح والجمعة شيسرح

خلي يودعني عيسير غدوة
جعلت ياغدوة مطر وهجوة(56)

الهجرة المكان المغتصب

ومثلما كانت الأنا متشظية، والزمن زمنين، بل أزمنة لا تضبط بالمواقيت وكانت الهجرة إلى أماكن داخلية وخارجية كأوربا، أمريكا، وعربية دول الخليج وفي المقابل مدن داخلية أي هجرة داخلية – عدن /صنعاء /تعز/حضرموت، فقد صار لافتاً أن هذه الأغنية نقشت بذاكرة تلك البلدان والأمكنة القصية والغامضة، المغوية (البحر – بلاد الغدرة) المتهمة بالقوى الشريرة والعمياء التي تختطف الحبيب عادة.

ذاكرة المكان تحمل العديد من اللحظات النفسية المشحونة تجاه المكان الغاصب، والحميمي في آن معاً. غاصب لأنه سلب الحبيب منها، وحميمي، لأن الحبيب يسكن فيه.

عدن: مفترق الطرق

من عدن وعبر عدن، و(ياريت عدن مسير ليل/ يوم) هكذا تقول الأغنية الشعبية المعروفة التي تحول مبتداها تعبيراً شعبياً.

كانت لعنة الهجرة وأيقونتها في تاريخ اليمنيين المعاصر المرتبط بزمن الاستعمار البريطاني، وفي البدء كانت عدن غواية الهجرة ومركز جاذبيتها، ثم صار محطة التصدير الكبرى لهجرة اليمنيين إلى شتى بقاع الأرض، وخاصة إلى بريطانيا ودول الكومنولث والى دول شرق أفريقيا وشرق أسيا ..الخ " إذ لم تكن عدن محطة مرور للمهاجرين اليمنيين إلى الخارج بقدر ما شكلت مدينة حاضنة لآلاف النازحين من ريف اليمن شمالا وجنوبا"(57) .

كما كانت "عدن" العالم المتخيل الذي يتخيله المغترب اليمني أنه سيرجع إليه محملاً بجنات "عدن".

وكانت عدن اللعنة كونها ملتقى الشباب المهاجرين إلى أنحاء العالم خصوصاً أولئك الذين يشتغلون بالبحر، لذا حمل البحر الكثير من الشجن والكثير من الكره والخوف منه، ولا يقل توحشاً عن "الطهاشة لذا فأغلبية الأغاني تحمل دعاء الويل والثبور:

عدن عدن داخل عدن جيبوتي
يامن دخلك مسلم خرج يهودي

توضح الأغنية أن اليمنيين كانوا أيضاً مهاجرين داخل جيبوتي، ومدخل جبوتي عدن:

نزل عدن يشقى على كروشه
قله يرد يلعن أبو قروشه(58)
من شل رديفه وولى(59)
لك الحريق يادكة المعلا
ياليتني حمال والخل مسافر
شنزل عدن واطوف كل البناجل(60)
عدن عدن يا ريتها قريبة
شرسل لخلي مكتوب وسط الجريدة
يالخضري أخضر من أين أجي لك
فرضة عدن والبحر ملتوي لك(61)
لك الحريق يا دكة الخواجة
كم من شباب داخلك بلا زوجة
الحبشة وبلدان أخرى

شكلت الحبشة – أثيوبيا- حجر الزاوية في منطقة القرن الإفريقي لعدد من ابرز رجالات اليمن المهاجرين إليها، ولعل روايات الأستاذ القاص والراحل محمد عبد الولي خير ما يفصح عن ذلك وحفلت العديد من القصص بعودة المغترب وهو في النزع الأخير من الموت ليقبر فقط في قريته بين أهله وذويه، وحتى يموت ميتة حسنة يطلب المسامحة والغفران من زوجته التي تركها ، وهي في شرخ الصبا ، ولم يرها إلا وهو على فراش الموت، سجل هذه الأحداث المأسوية القاص الكبير الراحل محمد عبد الولي في كثير من قصصه وروايات ولعل أشهرها (يموتون غرباء). كما يشهد بأن موسم

الرواية اليمنية الحديثة لم يدشن إلا بموضوع الهجرة التي استثمرت السرديات الشعبية واستفادت من وجع ولوعة الأغنية الشعبية النسوية حينما كان موضوعها الرئيسي والعريض هو الهجرة ، وكانت الحبشة في مرماها:

واحبشة لك بحر تغرقي به
كيف تفرقي المحبوب من حبيبه
بالله عليك ياطير يا"مقبع" (62)
خذ لي مئة حبة إلى "مصوع"

سنجد في ثنيات الغناء الدعاء بالويل والثبور بطريقتين تستمطران الموت على الحبشة، أو كان مايطلق على البلدان (بلاد الغدرة) الموت اختناقاً وعادة الغرق والحريق في مقدمات مثل هكذا موت.. وربما لأن المهاجرين يمخرون عباب البحر، والبحر كما يقولون:" هو المبتلع الأقدم والأعظم " (63) وكان السفر عبر المراكب والسفن، ثم البلدان التي يقصدها المهاجرون كانت تقع في البحار، فقد كان العقاب الموت غرقاً، أو ارتطام السفن بالصخور مما يجعلها تحترق وتغرق.. وربما كان الانتحار آنذاك، وخصوصاً النساء اللواتي ذهبنا غرقاً وحرقاً، طريقة انتحار غير معلن لوضع حد للحياة المأسوية، كما سجلته العديد من السواقي والآبار في اليمن، وحملت إلينا مئات الحوادث في الريف كما في المدن الموت بهذين العقابين. الميلاد، والعيش اختناقاً يؤدي إلى الموت بنفس الطريقة، ومن نفس الكأس.

شاجي معك لو ما تزل "بلجل"(64)
وابكي عليك لوما أملى المواجل
هبو" الرياض" واكتبوا "لنجران"
ياويل من سيب حبيبو حنقان(65)
ياطائرة طيري الى "مريكن"
واستعلمي اين جاء الحبيب وين كان(66)
ياهل "الرياض" مكنوا بقليل قشر(67)
نسالكم مثل الدواب بالعرش
بالله عليك يامیکرفون "جدة"
قل للسعودي من سرح يرده
اشتطت الزنة والبرد حلق(68)
والخل في "الخرطوم "عليه مغلق

من جملة هذه المدن والأمصار المعلومة توجه الحبيبة أصبع الاتهام إلى المكان المحدد والمعلوم الذي سيهاجر إليه حبيبها (جدة، أمريكا، الخرطوم.. الخ) ولعل أغنية المرأة تعتبر من الأدلة التعريفية الهامة بخارطة طريق هجرة اليمنيين إلى كافة الأمصار والأقطار منذ بداياتها على نحو ما كان – مثلاً – من صور تعاطي هذه الأغنية لموجة الهجرة اليمنية المنظمة إلى دول الخليج العربي، حيث تميزت بنفس تسجيلي شجي اشتمل على سيرة بدايات الهجرة بعد

لاكتشاف النفط ثم استوعبت معطيات المكان والزمان وإشارات التحول والمؤثرات التي طالت السطح ، كما اخترقت الأعماق وأثرت على منظومة القيم والسلوك وكانت الأغنية الشعبية النسوية ذات ذبذبة حساسة سريعة في رصد والتقاط تلك الإشارات، خاصة وان دول الخليج اجتذبت القسم الأكبر من الأيدي العاملة اليمنية في النصف الأخير من القرن العشرين.

لكن في المقابل ظل المكان الذي لا تعرفه الحبيبة، مكاناً مجهولاً:

يا ليتني حمامه واطير واعلىّ
وأبصر حبيب وين يولي(69)
يا ليتني حملم فوق تينة
شعاين المحبوب باي مدينة(70)
يا من هجرني طال هجرك
والله لوما يقول الناس ما قال
لقلت الرعية بالوديان(71)
ولسير أدورك الأمدان

الهجرة:

ارض، نقود /أقمشة /وحرائر

ارتبطت الهجرة بنمط استهلاكي أثر على منظومة القيم والثقافة كما اخترقتها، وأثر عليها سلباً، ولعله أدى إلى انكماش مستوى البوح والفضفضة في الأغنية الشعبية النسوية، وجعلها تنحسر، وأدخلت بعد ذلك قسرياً في خانة التحريم، بحجة صوت المرأة عورة.

وعلى قدر ما كانت فرحة المحروم في عالم منعزل، يعيش غوائل القرون الوسطى، كانت الهجرة خصوصاً للأمدان بمثابة انفراجا على المستوى الاقتصادي ودخول منتجات لم تكن معروفة.. فقد جرى تلقف السلع بنهم وبجوع أسهم في إطالة المهاجر لغربته ليقوم بمتطلبات زوجته وعائلته من ملابس، وكماليات، وغدت الزوجة تتباهى بالملابس والزينة كمن يستعيض بذلك عن فراق الحبيب واحياناً حتى الملابس لا تستطيع المرأة لبسها في غيبة زوجها، نظراً لبعض التقاليد المجحفة بحق المرأة خصوصاً في المدن، والمناطق القبلية ذات التركيبة الوعرة .. فيحرم عليهن مخالطة الناس، ولبس الزينة والملابس المبهرجة، والاحتفالات..الخ

حبستني حبس الطيور في الحيد(72)
حبس ربي لا سرة ولا قيد

للطير يعيش حراً في فضاء مفتوح، والحيد، المكان المقفص والمكتوم ضد طبيعته، ويعرضه للحزن والموت كمداً، هكذا تقتضي الطبيعة.

ما شاش زنات ولا قدح ربابي(73)
ما هوش بهجرك يوم من شبابي
كتبت لك مكتوب بخط فاهم
اشتي وصولك العن أبو الدراهم(74)
ألا زنة حرير وزنتين يالي
ألا يا من سمع صوت الحبيب يقل لي
ما شتيش اني كبشك ولا اعرف اذبح
أشتي وصولك نجتمع ونرتاح

مشتيش عسل يسكب في المقالي(75)
أشتي حبيبي يقتطب قبالي
ارجع يامن هجرني
لا شتي زنة سويمري ولا فضة ومرجان
والعيد أجاء وزنته شالية(76)
قال اصبري عاد الزلط قليلة
ما شتيش ذهب ولا مداقن الحب
أشتي الحبيب نجتمع ونلعب

أغزر

" لقد احتفظت بحذاء كبير في رجلي وهذا ما يثقلني، ويشدني "(77) كانت هذه مقولة لمريض ديزوي.

جملة الظروف التي تحدثنا عنها سلفاً هي التي



(شهارة) أشهر جسور اليمن، بني منذ 100 عام، ويعتبر طريقا لهجرات القوافل

أغزرت ندوباً في روح وجسد المرأة اليمنية ..إنها غُرز لا تلتحم، تتفجر ليل ونهار، قيظ وبرد، مطر وجفاف صيف وشتاء، تدمي، تتقيح. وكلما كان المخرز صدئاً خارجا من بطون وكهوف الثقافة الصدئة ، كلما كانت الطعنة أعمق وأوجع ، كلما كان الحذاء المفصل أضيق من لحد، أو أوسع من طعنة.

كان المخرج أو البارق: أغزر من الدموع، وأغزر من المغنى .. أنوال الروح والجسد المتيبسة والمقفصة بالحذاء لا ترطب إلا بالغناء، حتى ولو كان معجونا السرقات اللذيذة الخارجة عن تمنطق الحذاء ..

بالغناء أخصبت المرأة اليمنية فـ " الربيع يأتي من الدموع "(78) وكذلك كل الفصول وكل ظواهر الطبيعة الهادئة والكارثية تأتي من دموع المرأة اليمنية.

التراث الثقافي غير المادي.. مصطلحاً خلافياً

■ د.أحمد مرسي

■ د.سعيد يقطين



■ د.إبراهيم عبدالله غلوم

■ د. حصة الرفاعي

■ د.سيد حامد حريز

■ أدار الحوار: علي عبدالله خليفة - عبدالقادر عقيل

تضع مجلة (الثقافة الشعبية) في اعتبارها انتهاج أسلوب الحوار العلمي التخصصي المباشر عبر ندوات مغلقة لعدد محدد من الخبراء والاستشاريين المعنيين بالثقافة الشعبية، وبالأخص منهم أعضاء الهيئة العلمية للمجلة، وذلك لمناقشة القضايا الإشكالية في هذا الميدان والميادين الأخرى وثيقة الصلة به، وطرح التصورات والأفكار والمخارج المقترحة حولها بهدف إعداد مادة ثرية وحية للنشر في المجلة تحت باب (منتدى الثقافة الشعبية)، ونؤمل بأن يفتح هذا الباب في المجلة كلما دعت الحاجة إليه وكلما سنحت الظروف بترتيب لقاء حول موضوع ملح أو مهم.

مصطلح "التراث الثقافي غير المادي" الذي أعلنته اليونسكو في الاتفاقية الدولية الخاصة بحماية التراث الثقافي غير المادي عام 2003، طرح الكثير من التساؤلات، فعلى حين اتفق الجميع على مفهوم الحماية، فإن مفهوم(غير المادي) ظل مجال رؤى وتصورات متباينة، إذ يرى البعض أن المصطلح واسع وغير محدد، في حين يرى البعض الآخر أنه لا يحدد صراحة الفرق بين ما هو مادي أو غير مادي، ويرى فريق ثالث أن المصطلح دخيل وغريب على الثقافة العربية ولسنا في حاجة للتمسك به، ويقترح مصطلحات بديلة مثل (التراث المعنوي – التراث غير المحسوس..الخ) كما يقف فريق رابع موقف الدفاع عن المصطلح وأنه يساير حركة الثقافة العالمية التي ترتبط دوماً بتوحيد المفاهيم وتحديدها.

وبعد أن كان المصطلح يتم تداوله ومناقشته في اللقاءات والمحافل الدولية والعربية من حين لآخر..أصبح يمثل بعد ذلك محوراً رئيسياً للنقاش في مؤتمرات تحمل اسمه، على نحو ما قامت به وزارة الثقافة والمحافظة على التراث بتونس في فبراير 2007، حيث أقام المعهد الوطني للتراث " لقاءات تونس العالمية الأولى حول التراث الثقافي غير المادي " ومع ذلك فقد شهد المؤتمر العديد من الاختلافات حول المفهوم.

ولعل الهدف من إقامة هذه الندوة العلمية هو أن تقدم مجلة (الثقافة الشعبية) في عددها الأول ما يسهم في الوصول إلى مفهوم عربي موحد حول ما جاء بالاتفاقية والتواصل مع حركة التراث الدولية. إذ لا يمكننا أن نحصر أنفسنا في مناقشة المفاهيم ما يقرب من خمس سنوات – منذ إعلان الاتفاقية – دون أن نقدم أطروحة عربية لليونسكو تشرح المفهوم من وجهة النظر العربية. وبخاصة أن الاتفاقية تعطي مساحة واسعة للتعبير عن المفهوم، إذ تشير في المقدمة إلى الترابط الحميم بين التراث الثقافي غير المادي والتراث الثقافي المادي والطبيعي، كما تحث - في المادة الثانية عشرة – كل دولة على وضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافي غير المادي الموجود على أراضيها، على أن يجرى استيفاء هذه القوائم بانتظام، بما يعني أن هناك مساحات لتداول المفهوم قد تختلف من بلد لآخر. ونحن نأمل أن يثمر هذا اللقاء بطرح تصور يسهم في تحقيق الاتفاق حول المفهوم والحث على البدء في عمل قوائم الحصر الخاصة بالمنطقة العربية.

د.أحمد مرسي

أولا.. الشكر كل الشكر على هذه الدعوة الكريمة التي تجمعني مع مجموعة من الأصدقاء المهمومين بقضية مأثوراتنا الشعبية وتراثنا الثقافي غير المادي، أيا ما كان المصطلح الذي نود أن نستخدمه، والتى تعطينا الأمل بأن الشعلة مهما خفت ضوؤها فإن هنالك من ينفخ فيها من روحه ومن دمائه ومن قناعته مما يجعل هذه الشعلة تستمر قوة وقدرة كي تضئ من جديد.. والشكر لمملكة البحرين على تبنيها لهذا المشروع المتميز، والذي يعد إضافة حقيقية إلى ثقافتنا العربية، خاصة في شقها الشعبي الذي طال إهماله وعدم الاهتمام به. والشكر للمنظمة الدولية للفن الشعبي لأنها أتاحت لنا هذه الفرصة لكي نلتقي.. إننا نجتمع اليوم حول مصطلح التراث الثقافي غير المادي والاتفاقية التي وافقت عليها اليونسكو وانضمت إليها معظم دول العالم وقد كنت أحد المشاركين في مناقشتها وصياغتها عبر السنوات الماضية.. لذا فإن عملنا سيتركز حول هذه الاتفاقية وما تحمله من مصطلحات وما يمكن أن نضيفه أو أن نعمقه أو أن نركز عليه تبعاً للحالة التي يوجد عليها العمل في هذا المجال سواء من ناحية جمع التراث الثقافي غير المادي، أو غير الملموس، أو عملية الجمع والتوثيق لأن هناك مهاماً تحددها الاتفاقية، وكما طرحتها ورقة العمل، ولا مانع من النظر في الاتفاقية بوجه عام لأن هذه الاتفاقية ليست قرآناً بل هي خطوة متقدمة جدا في هذا المجال.

د.سعيد يقطين

شكرا جزيلا لمملكة البحرين على استضافة هذا المشروع الوطني والإنساني كذلك. لقد جاءت مبادرة إصدار المجلة في وقت مناسب تماماً، وأقترح أن تتم مناقشة البندين التاليين خلال هاتين الجلستين:

الجلسة الأولى: يتم فيه تداول النقاش حول المصطلح (التراث الشعبي) المادي وغير المادي. ونكرس الجلسة الثانية لإعداد قوائم الحصر وتحديد العناصر التي نريد الاهتمام بها، علاوة على تدقيق الطرائق و الأشكال التي نريد أن نمارس من خلالها البحث في الثقافة الشعبية. إن هذا التوزيع سيمكن القارئ عندما يتابع أشغال هذه الندوة من الانتقال من شؤون المصطلح إلى المحتوى الذي يتصل به، وبذلك نكون ننتقل من الخاص إلى العام.

د.أحمد مرسي

أقترح أن يترأس الأستاذ علي خليفة هذا الحوار.

د.سيد حامد حريز

أبدي سعادتي بزيارتي إلى هذا البلد، فقد شعرت بأجمل ما يمكن أن أحس به، وهو أن ثمة أمل موجود، فحينما أغلق مركز التراث لدول الخليج العربية شعرت كما لو أنني قد فقدت عزيزاً، والآن ثمة أمل لتأسيس مجلة جديدة تعنى بالتراث الشعبي، وأنا سعيد لوجودي في هذا البلد، وسعيد للمبادرة الطيبة وللدعم السامي، وللمرة الثانية نلتقي في رحاب علي عبدالله خليفة، الأولى كانت قبل ربع قرن من الزمان، مع تأسيس مركز التراث الشعبي بالدوحة، واليوم نلتقي في البحرين في هذا الاجتماع الهام.

النقطة الثانية التي أود أن أبينها هي أهمية المنهج السليم.. بالأمس كنا نتحدث عن الندوات التأسيسية للمركز .. والآن نحن نسير بخطى جيدة في خطوات تأسيسية جديدة .. وهذه استمرارية مطلوبة ومركزية وإنا في غاية السعادة لهذا الحدث. كما أنني أتفق مع إخواني في أن تخصص الجلسة الأولى لمناقشة الاتفاقية

وتبديد ما فيها من غموض أو عدم وضوح، وأقترح أن نستعرض أولاً ما حدث في الاجتماعات السابقة ثم نضع أيدينا على بعض الإشكاليات ثم نقترح في النهاية ما يزيل هذه الإشكاليات أو يجودها، ونخصص جلسة اليوم الثاني للكلام عن قضايا المستقبل على ضوء هذه الاتفاقية.

د.إبراهيم عبدالله غلوم

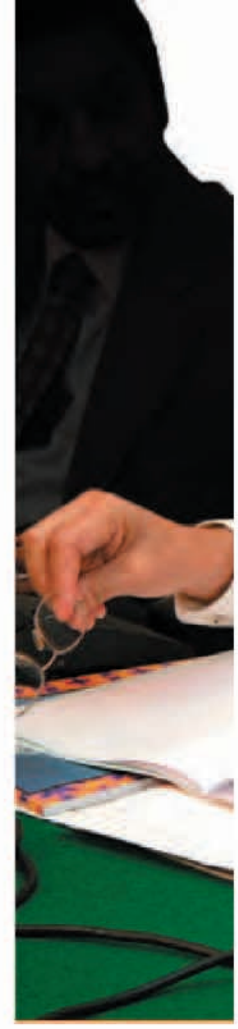
الشكر لصديقنا الشاعر علي عبد الله خليفة فهو صاحب فضل كبير منذ أيام مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، ومنذ تلك المؤتمرات الجميلة التي جمعتنا عندما كان يرأس هذا المركز .. لابد أن نستذكر تلك الحلقات وأن نستعيد اليوم ما بذل آنذاك.. إذ لم يكن ذلك شيئا سهلا ولم يكن بالأمر الذي يمكن أن تطويه الآن صفحات الكتب أو المجلات. بعض هذه الاتفاقيات التي هي بين أيدينا اليوم مثل اتفاقية اليونسكو حول الحفاظ على التراث الثقافي غير المادي تؤكد على ما أنجز في تلك الفترة وما ينبغي أن ينجز الآن، وأن ينتقل من صعيد التنظير والرقابة إلى صعيد العمل والممارسة، ولا شك أن استعادة التجمع مرة ثانية بمثل هذه الروح التي عبر عنها أخي علي تعني ضرورة تاريخية اليوم خاصة مع من يتصفح هذه الاتفاقية .. فمن بين السطور، ومن بين التقسيم، من بين كثير من البنود والمواد، نستشعر أن هناك مسائل مهمة جدا، وأن عدم وجود مؤسسات ثقافية ومثقفين يحيطون هذه الثقافة سواء كانت مادية أو غير مادية بنوع من الانتماء الحقيقي العلمي الاجتماعي الثقافي، وأشدد على كلمة العلمي لأنها أكثر بقاءً وتأصيلاً، أقول غياب ذلك هو الإشكالية الحقيقية.
إنني أستشعر بعض الجوانب التي تنذر أو على الأقل تستفز مخاوفنا في المستقبل، فهذه الاتفاقية تأتي في وقت تخلو فيه الساحة من هذه المؤسسات الحاضنة لأنماط الثقافة جميعها بكل ما فيها من عناصر وتوظيفات، هناك فراغ في هذا المجال.. فلو جئنا إلى منطقة الخليج وهي اليوم تشكل بؤرة في الصراع الدولي في الثقافة العالمية.. رغم أن هذه المنطقة كان ينظر إليها في الماضي على أنها لا معنى لها ولا جدوى منها، وأنها مجرد صحراء وأطراف. ولكن في غضون سنوات قليلة تنقلب هذه المنطقة إلى بؤرة ارتكاز ثقافية عالمية لا مثيل لها. أقول بؤرة ارتكاز لأن ما يجري عالمياً اليوم ينطلق من هذه المنطقة لتغيير العالم، وتغيير كثير مما يتصل بمستقبل المنطقة.. حيث تتم الصفقات العظيمة والاتفاقيات المتوالية بين الساسة و الساسة.. بين الدول والدول حيث المنظمات الكبرى كالأمم المتحدة وغيرها وبين الدول حيث تتم هذه الاتفاقيات. حين نعود إلى مجتمعاتنا نجد أن أضعف حلقات هذه المجتمعات هو غياب المؤسسة الثقافية على وجه خاص فماذا نفعل إزاء مثل هذه المفارقة الصعبة والقاسية؟، من سيتجاوب مع مثل هذه المتطلبات الصعبة، وتأتي هذه الاتفاقية لتضع أو لتطلب جداول وتسأل عن تحديد عناصر ثقافية يمتليء بها تراثنا الثقافي وتحتاج إلى موسوعة ضخمة، من الذي سيتجاوب مع هذه الشروط والمواصفات والمتطلبات وهل نحن بالفعل على استعداد لأن نجيب على كل الأسئلة في هذه الاتفاقية.. إن السطور القليلة التي قرأتها بنت عندي إحساساً غامضاً لا يخلو من الخوف ولابد أن



نتوقف فعلا أمامها كما اقترح أخي وصديقي الدكتور سيد حامد، لا بد أن نتوقف جميعا مع هذه الاتفاقية أولا.. صحيح أنها موجهه إلى الدول الأطراف وأنها لم تحدد جهات معينة في هذه الدول الأطراف.. لا وزارات ولا مؤسسات ولا ما إلى ذلك.. هذا من مواطن غموضها حقيقة.. فمصطلح الدول الأطراف ينطوي على حيادية غامضة يعني إننا نجلس الآن ونناقش هذا الموضوع وفي أذهاننا بالفعل نريد التوصل إلى بعض ما تطلبه هذه الاتفاقية على الأقل ثم نخطو خطوة في اتجاه التنفيذ، كأن نقوم بشكل إرادي بدور الدولة الطرف أو بدور إحدى الدول الأطراف... لذلك أشدد على أنه ينبغي أن نناقشها وأن نناقش إشكالية المصطلح رغم أن المصطلح في ما يبدو لي في هذه الاتفاقية ينطلق من تأسيس مادي جرى في عقود الستينيات والسبعينيات والثمانينيات في البلاد العربية وفي أوربا طبعا، وقد جرى الخلاف على هذا المصطلح بشكل معقد. اليوم يعود هذا المصطلح مرة ثانية ضمن هذه الاتفاقية، ولذلك أعتقد أن أهمية استعادة هذا الاختلاف حول المصطلح اليوم.. تنبع من جانب استراتيجي في سجالات الثقافة اليوم.. الثقافة لأنها متغيرة ... لا تستقر... والمصطلح أيضا ينبغي أن يتغير لأن هناك متغيرات زحزحت الكثير من المفاهيم .. لذلك أعترف أن لقاءنا اليوم له أهمية ثقافية وفكرية كبيرة جدا وأشكر أخي علي على روحه العلمية الإبداعية والتي جعلته ينظم مثل هذا اللقاء ويؤسس هذه المجلة ولهذه اللحظة التي نستعيد فيها الكثير.

د. حصة الرفاعي

فيما يخص ندوة اليوم فإنني أرى شيئاً من



د. إبراهيم عبدالله غلوم

أعتقد أن أهمية استعادة هذا الاختلاف حول المصطلح اليوم.. تنبع من جانب استراتيجي في سجالات الثقافة اليوم.. الثقافة لأنها متغيرة ... لا تستقر... والمصطلح أيضا ينبغي أن يتغير لأن هناك متغيرات زحزحت الكثير من المفاهيم

الغموض أعتقد أن علينا مسؤولية توضيحه في جلساتنا .. وأقترح أن لا تقتصر مناقشاتنا على بندين فقط من بنود الاتفاقية، بل يجب أن ندرك أن هنالك بنود في غاية الأهمية يجب أن توضح ولو بشكل عام. فهناك غموض في تحديد مواد المأثور الشعبي، ما هي هذه المواد، وكيف تصنف، وكيف يتسنى للدول التي تزود اليونسكو بقوائم مأثوراتها الشعبية أن توحد مفاهيم ومصطلحات الفولكلور؟

إن الحياة الإنسانية تتطور..والجماعات الإنسانية تنمو وتتطور وتظهر إبداعات جديدة لم تكن معروفة في السابق، والمأثور الشعبي لا يقف عند حدود معينة، أو عند تعريف معين، وإنما هي عملية هلامية ينضوي تحت بنودها الكثير من التعريفات التي تعكس روح المجتمع المعاصر وليس فقط الماضي، لذا علينا أن نميز بين هذه المصطلحات.. لقد قرأت الوثيقة قراءة متمعنة ولاحظت فيها الكثير من الأمور والعبارات التي تدل على أن الصياغة تنتمي بوضوح إلى فكر الستينات وفكر السبعينات من القرن الماضي. فمثلاً صون التراث المادي وغير المادي، أنا أرى أنها عبارة غير سليمة، لأن المأثور الشعبي ليس وعاءً قابلاً للكسر وعلينا صونه، كيف أصون الشعر الشعبي مثلاً، كيف أصون الحكايات الشعبية، دون اعتبار لما يطرأ عليها من تعديل وتغير؟ هذه مسائل لا بد من الالتفات إليها.

د.سعيد يقطين

لقد اتضحت الرؤية الآن. فهناك تخوف وتوجس من هذه الاتفاقية لاعتبارات خاصة. وما لمسناه من مداخلة الدكتور أحمد، أن هناك شبه تأكيد على أهمية هذه الوثيقة بالنسبة إلينا. ونريد في هذا الاجتماع أن نناقش المصطلح التي ستكون بمثابة أرضية لننطلق منها لمناقشة المفاهيم وتدقيق الأشياء التي نريد أن نشتغل بها في أفق المجلة. في هذا النطاق يبدو لي أن أحسن توجه لخدمة روح هذه الاتفاقية هو في اتفاقنا على هذه المفاهيم، وهذه المصطلحات.. لقد رحبت بالمشاركة في الندوة والمساهمة في هذه المجلة لاعتبارين أساسيين: الأول، أن الثقافة الشعبية العربية ظلت دائما مغيبة من قبل مؤسساتنا الرسمية والجامعية.وكل المبادرات التي تحققت كإصدار المجلات التي تعنى بالثقافة الشعبية كان عمرها قصيراً، لأنها لم تكن تعتبر رافداً أساسياً للثقافة العربية أو الثقافة الوطنية. كانت توظف لأغراض معينة بعيدة عن الثقافة، وعلى هذا الأساس فقد غاب الاهتمام بالثقافة الشعبية.. وظلت دائماً هامشية..

إن أهمية هذه الاتفاقية تكمن في كونها تحاول أن تحمل هذه الدول مسؤولية إعطاء الثقافة الشعبية ما تستحقه من العناية. عندي ملاحظات حول الوثيقة، ولكني لا أرى أنها تطرح مشكلة من أي نوع، بل على العكس إني أعتبرها بمثابة محفز لجعل الثقافة الشعبية ليست فقط هماً أو مشكلة لبعض المهتمين أو المهمومين كما قال الدكتور أحمد، ولكنها ستصبح مشكلة أو قضية أيضا بالنسبة إلى الثقافة الوطنية بصفة عامة. وهذا لا يتأتى إلا حينما نتفق على أن هذه الثقافة الشعبية مكون أساسي، ليس فقط من تاريخنا القديم، ولكن من تاريخ ثقافتنا الحالية أيضا، وأن تكون مكوناً أساسياً من مكونات انشغالات الكليات والجامعات من جهة، ومختلف المؤسسات الثقافية الشعبية والرسمية على السواء من جهة أخرى ... لنأخذ على سبيل المثال الثقافة الشعبية في فرنسا، فهي لم تستخدم كلمة موروث أو تراث في لغتها إلا في عام 1970.. لماذا؟ لأن الثقافة الشعبية كانت جزءا أساسيا من الاشتغال الأكاديمي والعلمي واليومي بالنسبة للباحثين والدارسين .

بالنسبة إلينا، نحن العرب، ما كانت الثقافة الشعبية قط موضوع هذا الاهتمام. لذلك فما أراه إيجابيا في هذه الاتفاقية يأتي في كونها تؤكد أو تلزم المسؤولين بالالتفات إلى، أو الدعوة إلى، الانشغال بتراثنا الشفوي باعتباره جزءا هاما من التراث المحلي والوطني من جهة، والإنساني من جهة أخرى. وأرى أننا معنيون كثيرا بهذه المسألة..

هناك جانب آخر أثارني في هذه الوثيقة، وجعلني أتصور، أنها جاءت لتبين، بطريقة مضمرة، وكأن هناك، في قطر ما مثلا، ثقافة واحدة سائدة، أو لنقل رسمية، وهناك ثقافات أخرى لإثنيات وأعراق مختلفة داخل القطر نفسه. وبالتالي فالوثيقة تأتي وكأنها تريد أن تدافع عن هذه الثقافات الأخرى وتريد أن يتم الاعتراف بها والعمل على صونها... لذلك تم ربط التراث غير المادي بمسألة حقوق الإنسان أجدها تتردد بصيغ متعددة في هذه الوثيقة..

بالنسبة إلى هذه المسألة أرى أنها لا تؤثر علينا، وألا نعمل على تأويلها تأويلا بعيدا، لأننا نرى جزءا أساسيا من ثقافتنا العربية " الرسمية " ظل مغيباً وغير مهتم به وغير محتفى به. إنني عندما أتحدث مثلا عن مفهوم التراث فسوف لا أراه فقط في هذا الموروث الشعبي المكتوب أو المتداول لدى الأوساط الشعبية وباللهجات العربية المحلية، ولكني أجد جزءا أساسيا منه في التراث " غير المادي " أو من الثقافة الشعبية العربية في التاريخ. هذا القطاع الهام من تراثنا ظل مبعدا من دائرة الاهتمام لأسباب كثيرة. ولقد تعرض جزء أساسي للضياع، بسبب عدم الاهتمام العربي الرسمي، وجزء أساسي منه ما

يزال محفوظا في الخزانات والمكتبات الأجنبية .

خلال اشتغالي بالسيرة الشعبية العربية، على سبيل المثال، تبين لي أن مخطوطات أغلب هذه السير موجودة في فرنسا. ومن خلال تصفحي فهارس المخطوطات العربية في المكتبات الأجنبية اتضح لي أن العديد من النصوص المتصلة بالسرد الشعبي والتي لا نعرف عنها شيئا موجودة هناك.

هذه المخطوطات العربية جزء أساسي من تراثنا غير المادي وعلينا أن نطالب بها باعتبارها جزءا من تراثنا الذي هو بحاجة إلى الصيانة، وعلينا أن نستعيدها، بالصيغ الممكنة ولو بالحصول على نسخ مصورة عنها، وأن نهتم بها. ومثل هذا العمل لا يمكن أن تضطلع بها غير المؤسسات إذا كانت فعلا تؤمن بأهمية هذا القطاع الهام من تراثنا المخطوط في المكتبات الأجنبية.

بمعنى آخر إنني أرى أن الوثيقة تمثل رؤية صحيحة من وجه نظر من صاغها.. قد تكون عندهم أبعاد معينة ولكن نحن سنتجاوز ذلك ما دمنا نستطيع الاستفادة من جوانبها المضيئة من خلال ترهين الاهتمام بالثقافة الشعبية العربية. يمكن أن نفتح أبواباً أخرى للتفكير فيها لجعل الاهتمام بالثقافة الشعبية جزءا من الاهتمام الثقافي العربي العام. يجب أن لا ننسى أن الثقافة العربية بصفة عامة لها وضعها المتردي وهذا لا يعني عدم الاهتمام بهذا الجانب بل على العكس يمكن أن يكون هذا دافعا بالنسبة إلينا لإحيائه والاستفادة منه في تطوير ثقافتنا منظورا إليها باعتبارها كلا يتداخل فيه ما هو " رسمي " بما هو " شعبي "...

د.أحمد مرسي

لعله من المفيد أن نعود إلى الوراء قليلا فيما يرتبط بتطور المفاهيم وكيف وصل المجتمع الدولي إلى هذا المصطلح وإلى هذه الاتفاقية..

في الحقيقة ان فكرة قيام أداة شرعية دولية تعنى بإنقاذ التراث الثقافي العالمي الحي والمحافظة عليه تعود إلى الخمسينيات ففي عام 1946 بعد أنشاء منظمة اليونسكو نشأت فكرة (الطبيعة العالمية للثقافة) ولم تكن هذه الفكرة قد تبلورت بعد أو اتضحت كما حدث بعد ذلك عام 1964، ويمكن الرجوع إلى وثائق اليونسكو كي تكون إطاراً مرجعياً لحديثنا.

في عام 1964 أشار ميثاق فينيسيا إلى الآثار والمواقع التاريخية والتراث والتراث المعماري وترتب على هذا ما أشار إليه الميثاق أن دراسة الحدائق التاريخية والمكان الثقافي أو الفضاء أو المنظر الطبيعي الثقافي نتج عنه نوع من التداخل بين ما يمكن أن يسمى تراث ثقافي وما يمكن أن يسمى تراث طبيعي.. ونتج عن ذلك عملية البحث عن مغزى للتعبيرات الثقافية .. هذا البحث أدى إلى أن يكون هناك مدخل جديد للتراث، وظلت اليونسكو لمدة تبلغ أكثر من أربعين عاماً تركز في اهتمامها على حماية التراث الملموس أما التراث غير الملموس أو غير المادي فلم يحظ بنفس الأهمية. في الخمسينات تم تحديد مسارين مسار تقني وقانوني ناتج عن تطبيق قوانين الملكية الفكرية فيما يرتبط بحق المؤلف ثم بعد ذلك حق المؤلف والحقوق المجاورة، وابتداء من ذلك التاريخ تم بحث مدى أمكانية تطبيق هذه الحقوق على الفولكلور ..

والمسار الآخر ركز على الممارسات الثقافية والاجتماعية.. وفي اجتماع بوليفيا عام 1973 تقدمت بوليفيا باقتراح إضافة بروتوكول جديد لم يكن موجودا في اتفاقية حماية التراث الثقافي (1972) ارتبط بحقوق النشر لحماية الفولكلور .. ولم يتيسر لاقتراح بوليفيا أن يحظى بالموافقة أو لم ينجح لكنه في الحقيقة ساعد على إثارة الاهتمام وتنبيه الوعي بالحاجة إلى الاعتراف بالجوانب غير الملموسة للتراث بإدراجها كجزء مهم للتراث الثقافي للإنسانية.. في سنة 1982 أنشأت اليونسكو لجنة خبراء لحماية الفولكلور .. وبالمناسبة أنا لا أحب (تقليدي) فهو مصطلح سلبي في اللغة العربية.. بل أفضل مأثور لأنه مرتبط فيما نحن بصدده أما التقليدي فيمكن أن يرتبط بأشياء أخرى لكن للأسف الشديد إخوتنا الذين ترجموا الوثائق في اليونسكو أو يترجمون في اليونسكو .. ترجموها إلى تقليدي في حين أن السياق قد يجعلها (تقليدي) في بعض الأحيان وقد يجعلها (مأثور) في بعض الأحيان .. وتوصلت هذه اللجنة بأنه ينبغي أن تكون هنالك حماية خاصة للثقافة التقليدية والفولكلور.. حصيلة هاتين اللجنتين أو هذين الاجتماعين أنهما شكلا سابقة مهمة فلأول مرة يتم الاعتراف بالثقافة التقليدية والفولكلور وتشجيع التعاون الدولي فيما يرتبط بهذا الأمر وتناولت التوصيات أيضا الإجراءات التي ينبغي اتخاذها لتحديد ما هو الفولكلور وما هي الثقافة التقليدية وصيانتها ونشرها وحمايتها إلى آخره.. المدهش أن في الخمسينات بعد الحرب العالمية الثانية.. أنشأت اليابان وكانت في هذا متقدمة جدا على كافة دول العالم.. برنامجا حكوميا لدعم التراث الثقافي الوطني ولعل هذا يبين لنا لماذا وصلت اليابان إلى ما وصلت إليه .. فأسست اليابان في عام 1950 برنامجا حكوميا لدعم التراث الثقافي الوطني .. نلاحظ ان اليابان هزمت في الحرب العالمية الثانية وحدث لها ماحدث.. فتنبه اليابانيون إلى أمرين .. الخوف الشديد جدا من اختفاء التقاليد القديمة سواء المرتبطة بالإمبراطور وبالنسق و القيم والعادات والتقاليد المحلية وتآكل هوية المجتمع الياباني خاصة انها أصبحت دولة محتلة وبالتأكيد سيتم غزوها ثقافياً. لهذا نص قانون حماية الملكية الثقافية الياباني في عام 1950م على تحديد الملكية الثقافية الملموسة وغير الملموسة وكذلك الأمر بالنسبة للأفراد باعتبارهم كنوزاً حية وهو المشروع الذي تبنته اليونسكو في التسعينات. اليابان نظرت إلى رواة الحكايات للحفاظ على التقاليد والمؤدين المهرة لأشكال الممارسات الشعبية والحرف الشعبية على انها كنوز بشرية حية، وهذا أحد المشروعين اللذين تبنتهما اليونسكو في التسعينات .. الكنوز البشرية الحية و مشروع (روائع التراث الشفهي وغير الملموس للإنسانية)، ويمكن الرجوع إلى وثائق اليونسكو للتعرف على ما قدمته الدول من تراث ثقافي غير ملموس أو غير مادي وأماكن ثقافية وغيره جدير بالصون والحماية.. لعلكم تذكرون – تأكيد ذلك - قول الحكيم الأفريقي الذي قال عندما يموت راوٍ شعبي فكأن مكتبة قد احترقت فكل واحد من حملة هذه الثقافة الشعبية وهذا التراث الحي لا ينبغي التفريط فيه ونص القانون الياباني على أن صون وإدارة هذه العناصر التراثية ليس لهدف الربح أو الاتجار ولكن للحفاظ على الحضارة اليابانية نفسها وتبعها في هذه مجموعة من الدول الأسيوية نذكر منها الفلبين وكوريا الجنوبية ومن الدول الأوربية رومانيا والتشيك وبولندا وحتى الولايات المتحدة كانت سباقة في هذا الأمر منذ فترة طويلة .. في عام 1972 عقد مؤتمر نشأ عنه اتفاقية حماية التراث الثقافي. وفي عام 1993 تم إقرار مشروع الكنوز البشرية الحية، وفي سنة 1998 تبنت اليونسكو مشروع روائع التراث الشفهي وغير الملموس للإنسانية وأتضح من خلال هذين البرنامجين أن الأمر يقتضي إصدار وثيقة جديدة لحماية التراث الثقافي غير الملموس أو غير المادي.

وفي 1999 بدأ العمل الجاد من أجل إخراج هذه الوثيقة التي أكملت في عام 2003 بالصورة التي بين أيدينا.. تم إقرار هذه الوثيقة في 2003 وكان قد مهد لذلك عقد مؤتمر المائدة المستديرة في اسطنبول لوزراء الثقافة في العالم، وصدر عن هذا المؤتمر إعلان ينص على ضرورة أن يكون هناك نهج شامل وجامع فيما يرتبط بالتراث الثقافي غير المادي.. يأخذ في الحسبان العلاقة الدينامية بين التراث الثقافي الملموس وغير الملموس والاعتماد المتبادل بينهما .. هذا هو السياق العام الذي أدى إلى هذه الاتفاقية .. يتبقى أمر في غاية الأهمية حتى نوفر على أنفسنا مسألة المصطلحات فكل المصطلحات التي كانت قائمة وسائدة هي مصطلحات انثروبولوجية ..وهذا المصطلح ليس غريبا فقط على الثقافة العربية في ترجمته بل هو غريب على الثقافة العالمية أيضاً. فمصطلح مادي وغير مادي وملموس وغير ملموس

د. أحمد مرسي

كل المصطلحات التي كانت قائمة وسائدة هي مصطلحات انثروبولوجية.. وهذا المصطلح ليس غريبا فقط على الثقافة العربية في ترجمته بل هو غريب على الثقافة العالمية أيضاً.



مصطلح صعب ويحتاج إلى وقت وجهد لكي يمكن ترسيخه وشرحه للناس ولا يعرفه غير المتخصصين بشكل خاص في هذا الأمر.
فكل المصطلحات التي كانت موجودة تم رفضها لأسباب مختلفة.. فولكلور، تراث ثقافي، ثقافة تقليدية، أسلوب حياة،ثقافية جمعية أو جماعية، ثقافة العامة، تراث ثقافي الخ..
أن كل من هذه المصطلحات من ناحية علمية يمكن أن يكون مع أو ضد.. طبعا الأكثر ما أثير هو أن مصطلح فولكلور بالنسبة للإفريقيين وبعض الشعوب مصطلح له دلالات سلبية لأنه يرتبط بالمرحلة الاستعمارية من ناحية.. من ناحية أخرى تعرف ان مصطلح الفولكلور نشأ في المرحلة الرومانسية أو مرحلة تشكل الثقافات أو الذاتيات الوطنية وبالتالي فله دلالات مرتبطة بفكرة الوطنية .. وفكرة الوطنية الآن لم تعد تبيع كثيرا .. في عصر العولمة وعصر اقتصاد السوق و اقتصاد المعرفة .. ففكرة الوطنية يعنى يراد تمييعها أو أنها تبقى قابلة للكسر أن لم تكن قد كسرت.. المصطلحات الأخرى التي تنسب إلي الشعب.. أيضا فكرة الشعب كما أشارت الدكتورة حصة أن كثيرا من المصطلحات والمفاهيم قد تغيرت.. كل هذا نابع كما قيل عن تصورات رومانسية مرتبطة بفكرة الذات الوطنية أو الحيوية الوطنية..
نقطة أخرى أريد توضيحها هو أنه مع إضافة فقرة احترام حقوق الإنسان والاعتماد المتبادل بين الثقافات.. أصبح هناك صوت للجماعات المختلفة وخاصة الجماعات العرقية وهذا أمر ينبغي أن نتوقف عنده لأنه يمكن أن يكون مصدر ثراء للثقافة الوطنية لا حدود لها كما أنه إذا لم يوضع في إطار المبدأ الأساسي وفق احترام حقوق الإنسان والجماعات في ان تعبر عن نفسها وعن ثقافتها في إطار الثقافة الوطنية يصبح خنجرا يمكن أن يسدد إلى الثقافة الوطنية ويؤدي إلى تمزيقها ولا يؤدي إلى إثرائها لذا ينبغي ان يؤخذ هذا الأمر بذكاء شديد وبعناية شديدة وبحرية عقلية تتجاوز مفاهيم كثيرة قديمة لم يعد الزمن قادراً على تحملها أو لم تعد صالحة للاستمرار في واقع الحياة..

د.سعيد يقطين

يبدو لي أن نوع استخدام الإنتاج الثقافي الشعبي، خلال فترة الاستعمار وبداية الاستقلال، هو أحد المشكلات السيئة التي جعلت مثقفينا يتخذون موقفاً من التراث الشعبي. ويمكن أن أتحدث عن تجربة المغرب لأن عدداً من المثقفين كانوا يتخذون موقفا سلبيا من هذا الإنتاج الثقافي الشعبي الذي كان يدرج في نطاق " الفولكلور " وكان هذا المفهوم يكتسي طابعا قدحيا.. ارتبط " الفولكلور" ارتباطا وثيقا بالفرق الشعبية التي تقوم بالرقصات في المواسم السياحية. وكان تنظيم هذه المهرجانات يتصل بالداخلية. ومن هنا جاء البعد التهجيني ل" الفولكلور " وما يتصل به من " تراث شعبي ". ويمكن قول الشيء نفسه عن الفترة الاستعمارية في المغرب حيث كان الماريشال ليوطي يشجع " الإسلام الشعبي " المتمثل في الطرقية والزوايا التي تعتمد الرقص والأداء الغنائي ،،، ضد السلفية التي كانت ترى في هذه الطقوس " الشعبية " بدعا وضلالات. صاغ المفكر عبد الله العروي موقفا واضحا تجاه هذا الإنتاج الثقافي الشعبي (الفولكلور) بسبب التوظيف الذي كان يوظف من خلاله. ومن ثمة كانت المواقف ضد هذا التراث الشعبي بوجه عام. ولذلك، من خلال تجربتي، عندما كنت أشتغل بالسيرة الشعبية استبعدت مثل هذه المصطلحات (الفولكلور الثقافة الشعبية التراث) وأسميت هذا النص (السيرة الشعبية) الذي يدرج في هذا النطاق ب"النص الثقافي.. أي أنني استبعدت حتى مفهوم التراث الذي ظل محملا بكثير من الدلالات المتنافرة والمتضادة...
لقد استبدلت بالنص كل المفاهيم الأخرى

المتداولة، وأنا أشتغل بالسيرة الشعبية، بهدف إلحاقها بالمعلقة، مثلا، وبغيرها من النصوص فتصبح إنتاجا (نصا) عربيا ولكن له مواصفات خاصة.. يبدو لي الآن أننا في حاجة إلى مصطلح موحد وهذا المصطلح الموحد ينبغي أن يكون أساسا لاختصاص يمكن أن تتسع له قاعة المحاضرات في كلية الأدب كما نقول مثلا علم اجتماع وعلم النفس...

ينبغي أن يكون هناك مصطلح موحد علينا أن نتفق عليه، من خلال النقاش، لكي يكون واضحا وشاملا، وبدون أي إيحاء من الإيحاءات السابقة التي كانت تدفع في اتجاه رفضه (الفولكلور مثلا) . وان نحدد كذلك المجالات التي يتسع لها لأن هذا هو الذي ييسر نظراتنا إلى هذا الإنتاج الثقافي الذي أنتجه الإنسان العربي في الماضي والذي ما يزال ممتدا إلى الآن.

إننا، بصدد المصطلح الذي تقدمه الوثيقة، أمام لائحة طويلة من المصطلحات العربية. إنها جميعا تستعمل كمقابل لمفهوم " Patrimoine immatériel". ولقد أمكنني رصد خمسة مصطلحات بالعربية هي:

1) اللامادي 2) المعنوي 3) غير المحسوس 4) غير المادي 5) الملموس

بالنسبة إلي عندما نتأمل هذه المصطلحات حسب وجهة نظري أرى أن "اللامادي" ليست خطأ لغويا، كما يرى البعض، لان هذه " اللا " صارت فعلا جزءا من السوابق التي تستعمل في اللغة العربية فنقول اللا معقول، اللا راوية ، اللا منتمي، إلى آخره... هي ليست خطأ ولكن لها دلالة مختلفة عن الدلالة التي نقصد عندما نلصقها ب" المادي" لأنها تصبح توحي إلى نقيضه أي " المثالي " أو ما شابه ذلك. أما بالنسبة لمصطلح المعنوي فهو دال على المعنى في المصطلح الأجنبي باعتبار هذا التراث غير متحقق " كشيء ". ولعل مصطلح " الرمزي " يقترب من هذا البعد المعنوي ولكن الرمزي له إيحاءات خاصة في اللغة العربية لا يمكن إلا أن تصرفنا عن القصد.. ويمكن قول الشيء نفسه عن " غير المحسوس". أرى أنها غير مناسبة لان ما هو حسي ليس فقط ما هو مادي ولكن ما هو محسوس هو متعدد ولا يقتصر فقط على الجوانب التي نريدها.. بالنسبة للملموس نفس الشيء.. أرى أنها وإن كانت مثلا تشير إلى شيء يمكن أن يلمس له بعد مادي ولكنها بالنسبة للتراث نجد فيه المقصود ما هو محسوس وما هو ملموس وما هو غير ذلك.. لذلك أرى أن أنسب أو اقرب لفظة هي "غير المادي". إنه تراث أو موروث "غير مادي " بالقياس إلى ما هو مادي، ما هو مجسم وملموس ومحسوس. ولكنه في الوقت نفسه يرتبط بما هو مادي، وغير متناقض معه. بمعنى أن هناك سلباً لمجموعة من المقومات المادية ولكن بالمقابل هناك مقومات أخرى تجعله لصيقا بما هو مادي.. ذلك مثلا عندما نتحدث عن الشعر الشعبي أو عن الأغنية الشعبية فنحن نتحدث عن البعد الصوتي باعتباره بعداً غير مادي ولكنه عند ما يرتبط بالآلة الموسيقية فهو سيصبح هنا متصلا بما هو مادي.. وبالتالي فأرى ان هذا التراث الذي نتحدث عنه يمكن ان نتحدث عنه في مستويين.

أولا: في ذاته وهو كما نقول الشعر الشفوي.. الأزجال.. الأمثال.. الرقص في ذاته.

ثانيا: ننظر إليه في علاقته بأشياء أخرى لأن أي خطاب كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكن إلا أن يرتبط بالوسيط الذي يوظف من خلاله وبالمكان الذي يوجد به وبالسياق



■ د. سيد حامد حريز

لابد أن نقرأ المعتقد الشعبي و بالذات العربي الإسلامي قراءة نقدية.. في ضوء طروحات الفكر العربي المعاصر خاصة في ظل طروحات صدام الحضارات الذي تم ربطه بالحضارة الكونفوشية والحضارة العربية الإسلامية .

إلى أخره. إذن هذا الإنتاج غير المادي.. عندما يكون قيد الفعل أو قيد الحركة أي قيد التحقق العملي.. فهو يتجسد في ما هو مادي ومن خلاله. فعندما يرتبط الكلام بالرقص بالآلات الموسيقية نجده يتجسد في فضاء أو مجلس أو موسم معين كمكان.. كساحة عمومية.. أمام الجمهور.. الخ. إنه هنا سيصبح قابلا للتجسد في ما هو مادي. وبالنسبة للاهتمام به وبحثه وتحليله. يمكننا النظر إليه من خلال هذين البعدين: أي في ذاته أولا (وهذا ما يستدعي البحث والصيانة) وفي علاقاته في مرحلة ثانية.

د.سيد حامد حريز

الحقيقة كتبت العديد من النقاط على عجل ويمكن أن أعرج على بعضها إذا كان تكررت فليكن ذلك على سبيل وقوع الحافر على الحافر لعلها

تؤكد بعض الأشياء .. لابد أن نعيد النظر في بعض الأشياء ونستفيد مما ورد في اجتماعات سابقة ووجود الأخوة والنخبة الممتازة يمكن أن تثري المناقشات.
سأحاول تلخيص بعض النقاط وسأبدأ بالمصطلح الذي جاءنا من الخارج وليس من الداخل وأعني الوطن العربي:

1 - المصطلح غريب على الوطن العربي.
2 - المصطلح مشوب بالغموض.
3 - الترجمة العربية للمصطلح غير صحيحة، فالأفضل استخدام عبارة "غير المحسوس " أو " غير المادي " بدلاً من عبارة " اللامادي " .
4 - الوثائق الخاصة بالمصطلح (كما وردت في الاتفاقية) غير دقيقة، فأحيانا تستخدم عبارة التراث الشفاهي oral heritage وأحياناً تستخدم عبارة التراث الثقافي cultural heritage .
5 - المصطلح لا يتماشى مع موروثاتنا، ولا مع المصطلحات المستخدمة في الوطن العربي مثل عبارة "المأثورات الشعبية".
6 - المصطلح يضعنا أمام دوامة خانقة وصورة غير واقعية في تعاملنا مع التراث. وذلك بتقسيمه تقسيماً مفتعلاً إلى " محسوس " و " غير محسوس " أو " مادي" و " غير مادي "، كما أنه لا يتفق مع التقسيمات المتعارف عليها في مجال المأثورات الشعبية.

لقد أجيزت الاتفاقية في أكتوبر 2003 لكننا اجتمعنا في الدوحة في سبتمبر 2002 قبل أن تجاز الاتفاقية، إلا أن المصطلح تم تسويقه على الرغم من أن الدكتور أحمد مرسي وشخصي كنا مصرين على الترجمة الصحيحة، لذلك طالما انه الآن سنحت الفرصة لابد ان نقف وقفة طويلة لأن المصطلح لا يعطي التراث العربي الإسلامي حقه ولا يعبر عن طبيعة تكوينه وخصوصياته حيث نجد التداخل الواضح بين الشفاهي المتداول والمكتوب المقيد.
أقول أنه لابد أن نقرا المعتقد الشعبي و بالذات العربي الإسلامي قراءة نقدية.. في ضوء طروحات الفكر العربي المعاصر خاصة في ظل طروحات صدام الحضارات الذي تم ربطه بالحضارة الكونفوشية والحضارة العربية الإسلامية .. إذن هناك تحفظات كثيرة حتى من كثير من الدول بما فيها الولايات المتحدة الأمريكية نفسها... فهناك حركة يخشى أنها في النهاية ستذوب الخصوصيات بالذات في الجوانب العقائدية و الروحية ... هذه هي أساس فكرة العولمة .. خصوصاً الخصوصيات الوطنية و الجوانب الروحية منها العقائدية... إذن إذا كان العولمة و كل هذه الأشياء تحاول صياغة فكر جديد أحادي ... إنسان أحادي الرؤية... الأشياء القيمية الأشياء المعتقدية ... العالم الجديد ذكر صراحة أن هذه الأشياء لاتهمنا بل تعوقنا... في كتابات كثيرة جداً في هذا المضمار ... إذن... يعني هذه الاتفاقية في غاية الأهمية.. ونحتاج إلى وقفة طويلة و متأنية.

د.إبراهيم عبدالله غلوم

أولاً: لا بد أن أبين أن المدخل الذي طرحه الدكتور أحمد وضح أموراً كثيرة و قدم لنا سياقاً حقيقياً للاتفاقية و من الواضح أن دوراً ومجهوداً وثقلاً في هذا بصورة شخصية.. أود أن أطرح سؤالاً بسيطاً لا يخلو من السذاجة، فما دام اجتماعنا متصلاً بتأسيس هذه المجلة المتخصصة فما الذي يمكن أخذه من هذه الاتفاقية، هذا السؤال يهمني كثيراً، لأن الجواب سيحدد مناقشاتنا ويمنعها من أن تمتد أو تكون في فضاءات بعيدة عن مهمتنا و هي مهمة محددة وهي ضرورة منهجية ... سأحاول أن أجيب بسرعة تسهيلاً للمفاصل التي يمكن أن نناقشها في هذه الاتفاقية.. فهذه المجلة اختارت مصطلح الثقافة الشعبية لذا ينبغي تحديد فضاءها الثقافي... هل هذه الاتفاقية تعني التأسيس لهذه المجلة في تحديد هذا الفضاء أو تحديد المهمات الحيوية الأولى التي تمكن ان تنطلق منها هذه المجلة ...

استدراكاً لحديث الدكتور سيد حامد عن المعتقدات هناك أمثلة صريحة جداً أوضحها في سياق ما ذكر، فهذا المعتقد إذا لم يتحوّل إلى شيء مادي لا يظل معتقداً... أي معتقد له تشكل مادي ... لا بد أن يتمثله الإنسان ضمن ما يعتقد و ما يفكر فيه و ما يعقل.. لابدّ أن يتمثل أمامه... يراه ... يحسه في كل شيء ويعاينه، و الثقافة هي كل ما يعقله الإنسان، هي كل ما يفكر فيه الإنسان و كل ما يعقله الإنسان في الحقيقة يتحول بشكل لا إرادي إلى فضاء له حيز يرى فيه، ويحس به عبر الثقافة المادية والثقافة غير المادية.. ولذا كان التصنيف كله لا أساس له من الدقة العلمية، فلو استحضرنا حتى مجالات أخرى... كالطب الشعبي مثلاً ... واللغة. تشكل الآن أهم و أكبر فضاء في الثقافة لأن الإنسان بأي شئ يعقل أو يفكر ... باللغة طبعاً ... اللغة هي العقل هي الفكر.. لكن هذه اللغة لا نستطيع أن نزعم أنها ثقافة غير مادية فقط أو مادية فقط... فاللغة بمجرد أن تتحول إلى أداة وأشكال من الأداء والحركة نتكلم خلالها وننطق غيرها فيختلط فيها المادي وغير المادي.. نحن نرى هؤلاء الناس وهم يتحدثون ويؤثرون على أذواقنا وعلى أفكارنا.. إذن يتحول الكلام إلى شيء محسوس وقوي ومؤثر .. من يستطيع أن ينكر الآن دور الدعاة .. هؤلاء الذين يقفون في القنوات الفضائية ويتحدثون بقوة وهيمنة، تستطيع أن تجعل آلاف بل الملايين يتأثرون بطرقهم في الحوار.. فإذن أول ما ينبغي أن نتوقف عنده وتتوقف الثقافة الشعبية أمامه هو التحرز الشديد من هذا التصنيف غير العلمي.

ثم الذهاب نحو استراتيجية تقضي بأن الثقافة غير قابلة لهذا التصنيف ... إلا لحالات إجرائية بحتيه محددة ... على سبيل المثال مداخلة الدكتور سعيد كانت بمثابة إجراء.. قام بتحديد إجرائي يبين متى يصبح مادياً ومتى لا يصبح غير مادي.. الحركة والصوت.. طرح إجراء افتراضي في ذهنه.

هنالك عوامل موروثة تقف وراء الفصل بين المادي وغير المادي في الثقافة تعود إلى التنازع العلمي بين العلوم الإنسانية.. أعنى التنازع في تحديد الحقول.. هذا التنازع له دور كبير في هذه التصنيفات.. منذ قليل أشار صديقنا الدكتور أحمد.. بشيء من اللمز أو الغمز.. إلى الدور السلبي للأنثروبولوجيا.. وأنا أختلف معه في ذلك لأن رصد الحراك والسجال بين علماء الفولكلور وعلماء الأنثروبولوجيا داخل حقول الأنثروبولوجيا نفسها، والتنازع بين الحقول الاجتماعية والثقافية والطبيعية وغيرها.. هذا التنازع كان في الحقيقة دائماً ما يؤدي إلى هذا التصنيف.. بحيث إن كل مدرسة تحاول أن تكسب حيزاً أو مجالاً أو مجالات أكثر لتخصصها.. ونعرف على سبيل المثال كيف استبعدت الأنثروبولوجيا الجانب السلوكي في الثقافة حتى لا يحسب على علم النفس السلوكي ..

اعتقد إن هناك انثروبولوجيا جديدة أعادت النظر والقراءة لمصطلح الثقافة .. وأسست فضاءات أو أطلقت فضاءات جديدة مختلفة تماماً عن المدارس التي ظهرت في القرن الماضي منذ تعريف تايلور نزولاً إلى سلسلة العلماء الذين اختلفوا معه وذهبوا إلى فكرة التجريد، وهذا يؤكد الاختلاف الممتد بشكل طويل على مدى قرن ونصف حول تحديد الثقافة، هذه السجالات لم تنته في ما يتصل بما إذا كانت الثقافة مادية فقط أو غير مادية فقط. وهذا دليل في الحقيقة على أننا نضيع الوقت في هذه المسألة.. فحسم هذا الموضوع في هذا الاتجاه والقول بأن فكرة التصنيف هي فكرة إجرائية ومن ثم نطلقها لفضاء هذا المصطلح، وسيعزز ذلك في تقديري معطيات وكشوف كثيرة في مجال الدراسات الثقافية الحديثة الآن، التي التحمت مع الانثروبولوجيا الجديدة .. وقدمت كشوفاً دقيقة وواضحة جداً حول ما تنجزه الانثروبولوجيا الجديدة للدراسات الثقافية وخاصة عند الحديث عن التنوع الثقافي والهويات التعديدية، والدراسات الجندرية ودراسة الجنس والهجرات والأقليات والاثنيات العرقية واللغوية والدينية وغيرها. وللأسف الشديد أن هذه الاتفاقية في معزل تماماً عن هذه الكشوف.. أعني المعطيات التي أنتجت في مجال الدراسات الثقافية والانثروبولوجية الجديدة بعيدة تماماً عن هذا التأسيس الموجود في الاتفاقية، من هنا تأتي هذه المشكلة التي نحن بإزائها، أن أول المشاكل التي تصادفنا هي مفهوم المصطلح والمشكلة الثانية تتمثل في الأسئلة والمحاذير الكثيرة التي طرح بعضها الدكتور حامد منذ قليل، لماذا الآن مثلاً.. لماذا دول كبرى مثل أمريكا لا توقع ويراد لنا أن نوقع.. لماذا توجد قوائم لا بد أن تسلم الآن عاجلاً.. لماذا هذا الدعم السخي الذي تقدمه الدول كلها وهذا الإحساس الوطني العالمي بأن يدون وبشكل عاجل كل هذا التراث الثقافي الذي يحتاج إلى عقود من الزمن.. وهذه الاتفاقية وضعت برنامجاً سريعاً جداً، كما لو أن المسألة سهلة وبسيطة وعادية، وليست مسألة وطنية بحتة تجري محصلتها داخل الثقافة المحلية، أي لا يمكن تحقيقها إلا إذا ارتبطت بمشروع وطني داخل الثقافة المحلية.. بدون ذلك لا يمكن .. لا يمكن لأحد أن يفرض هذا على أحد ..

الآن فقط.. في هذه المرحلة من المتغيرات الثقافية العالمية فقط تطالب الاتفاقية بسرعة تحديد العناصر الثقافية غير المادية، وتسعى إلى النبش في تربة الأرض العربية الإسلامية عن شيء أسمه ثقافة.. فالثقافة العربية وغير العربية مستهدفة الآن بالجمع والحصر، وهذا ما يستعصى أمام أي مشروع لا يخرج منها ذاتها.

الثقافة .. إن لم يتم التخطيط لها وبناء كيفية جمعها وتدوينها وتأسيس سياقاتها.. الخ. من دوافع داخل الثقافة المحلية الوطنية فإنها ستكون محكومة بهيمنة خطاب آخر وقوة أخرى ضمن صراعات تدفع ثمنها غالياً.

د.سعيد يقطين

إن الملاحظة التي طرحها الدكتور إبراهيم مهمة جداً... هل هذه الاتفاقية في صفتها الحالية تتماشى مع الأطروحات الأنثروبولوجية الجديدة أم أنها وليدة تصورات أجنبية لها مصلحة ما في توجيه الاهتمام بالتراث الثقافي لمصلحتها ... سأعود إلى

النقطة السابقة، وأنا أتفق مع الدكتور إبراهيم بما كان يراود مثقفينا خلال حقبة الستينات السبعينات حيث كان يعتبر الفولكلور في خدمة الثقافة الكولونيالية ... وأنه وليد سوسولوجيا الاستعمار ... و بالتالي فعندما ننخرط في هذا المناخ وكأننا نخدم المصلحة الأجنبية. السؤال الذي كنت أطرحه دائماً على نفسي: هل اهتمامنا بثقافتنا الشعبية من المنظور الذي نريده نحن، وليس بالمنظور الذي يريده الآخر، هل يخدم مصلحتنا الوطنية ؟ أم يضر بها ؟

أنا أرى مثلا لو أنه، في ذلك الوقت، أي في الستينات و حتى قبلها في الخمسينات، و بعد ذلك في السبعينات، أي، في وقت ظهور الحركات اليسارية، لو اهتممنا بثقافاتنا الشعبية لما تركنا الآخرين الآن يستأسدون وهم يحسون بأن ثقافتهم ظلت مهمشة. و الآن يريدون إبعاد واستبعاد هذه الثقافة. بعد تلاشي " النزوع الأممي " صار، الآن، في المغرب، مثلا، كل واحد يدافع عن خصوصيته الثقافية. فالأمازيغ يرون أن ثقافاتهم

إن التخوفات والتوجسات تؤكد، وهي لا تريد تأكيد، أن هناك ثقافة عربية "رسمية" مهيمنة، وهي تعمل جاهدة على "إلغاء" الثقافات الأخرى .

■ د. سعيد يقطين



مهمشة ومقصاة. والذين يدافعون عن التراث المحلي المقدم باللهجات العربية لهم الشعور نفسه ...

إني أرى أن المخاوف والتوجسات لا معنى لها إذا نظرنا إلى الثقافة العربية ككل، نظرة شمولية. هذه الثقافة تشكلت على مر التاريخ، وساهمت فيها أطراف متعددة : عربية وغير عربية (أمازيغية صحراوية كردية ،،،) . ماذا لو تم تبني نظرة شمولية تراعي المشترك والخصوصي. وتلتفت إلى التراث غير المادي سواء كان شفويا أو كتابيا (فالشفوية والكتابة وسيطان) سواء في ما هو مشترك أو خاص. سنجد عندها، وأنا أقول هذا بناء على معرفة، بأن التراث العربي، وهو يستوعب موروثات متعددة، متكامل ومتفاعل من حيث الجوهر، وأن " الخصوصيات " الخاصة ليست سوى تنويعات على هذا الكل.

إن التخوفات والتوجسات تؤكد، وهي لا تريد تأكيد، أن هناك ثقافة عربية "رسمية " مهيمنة، وهي تعمل جاهدة على إلغاء " الثقافات الأخرى. لكن ما لا يتم الالتفات إليه غالبا لدى أصحاب هذه الرؤية أيضا، هو أن قطاعا هاما من هذه الثقافة العربية نفسها، التي يتم الحديث عنها، هو ملغى ومهمش بقصد أو بغير قصد. لقد وعيت هذا منذ بداية اهتمامي الثقافي. ومن هنا جاء اشتغالي بالثقافة الشعبية العربية (القديمة والحديثة) لأنني لا أعرف غير العربية. ولو كنت أمازيغيا لاهتممت بالتراث غير المادي الأمازيغي، وتعاملت معه في نطاق الثقافة العربية التي تفاعل معها منتجوه خلال قرون عديدة من التعايش اليومي. تماما كما أفعل، الآن، في دراساتي في الأدب الحديث، حيث أدرس الرواية العربية في تفاعلها مع التراث الغربي التي أنتجت في نطاقه بدون أي عقدة أو مركب نقص .

د.أحمد مرسي

أثيرت الكثير من القضايا و انا بالتأكيد اتفق مع صديقي العزيز و أخي الدكتور سيد حامد ان هذه الاتفاقية ليست قرآنا منزلاً وليست دستوراً إنما هي في الحقيقة صك أو وثيقة ذات أهداف محددة ... ولعلي أظن أن المصطلح أخذ حقه من الدراسة كثيراً... و كما نعرف في مجال الدراسات الإنسانية إنه لا يوجد تعريف جامع شامل... مانع ... و حينما تخضع الثقافة للتعريف فليس هناك تعريف واحد إنما هناك تعريفات كثيرة وهذه الصيغة التوافقية التي انتهوا إليها لكي يتجنبوا كثيراً من المشاكل التي يمكن أن تنشأ عن تعريف يبدو أنه ذو اتجاه معين، أو يخدم فكرة معينة و لعلي في حديثي عندما ذكرت ... بكل المصطلحات الموجودة على الساحة الثقافية تاريخياً إلى الآن

و بصرف النظر عن اتفاقي أو اختلافي مع هذه المصطلحات فأنا شخصيا أرى أن المصطلح العربي المأثورات الشعبية أكثر تعبيرا وصدقا وعلمية في الدلالة على ما نحن بصدده من هذا المصطلح ولذلك مع استخدامنا للمصطلح الذي تم إقراره في الاتفاقية لابد من مراعاة الخصوصيات الوطنية أيضا في هذا الشأن.. ولعل هذا ما دعانا وكنت أنا.. أحد الذين دعوا بشده إلى فكرة القوائم لأننا قد نختلف حول تعريف

المصطلح، لكن في النهاية هذا ما يراه السودانيون تراثا ثقافيا غير مادي خاصاً بهم هو ما ينبغي صونه واحترامه. وهذا ما يراه الجزائريون وقد يختلفون في هذا مع السودانيين.. أو مع المصريين .. أو البحرانيون.. من عناصر هذا التراث الثقافي غير المادي يرسلونه في قوائم إلى اليونسكو، وبالمناسبة.. ليس هناك إلزام.. الذي يريد أن يقدم قوائم والذي لا يريد أن يقدم لا يقدم.. والمقصود به بمسألة تقديم القوائم لأن الاتفاقية ترى أمرين أن هناك قوائم خاصة بهذا التراث الثقافي غير المادي الذي يمثل عنصرا أو عناصر ثقافية وأمر آخر قوائم التراث التي تحتاج إلى الصون والدعم وهناك قوائم أخرى تحدد العناصر.. عناصر التراث الثقافي غير المادي .. أو المأثور الشعبي .. أو الثقافة الشعبية..المهددة بالخطر أو بالزوال.. هذه قائمة وهذه قائمة المقصود بهذه القوائم ... أولا: أن أعرف أن هذه عناصر تراثي الثقافي غير المادي التي أرى أنها جديرة بالصون والعمل على صونها واطلب من المجتمع الدولي أن يساعدني على صونها إنما لا احد يتدخل على الإطلاق في إعداد هذه القوائم ولا يفرض علي أصلا ان أقدم هذه القوائم إنما إذا أردت المساعدة من المجتمع الدولي وفقا لنصوص الاتفاقية فعلي أن أقول للمجتمع الدولي هذا ما لدي وهذا ما أخشى عليه من الزوال أو الاندثار أو الانهيار أو التدمير ..

أنا شخصيا أرى أن الاتفاقية نقطة متقدمة جدا لان لو ترك الأمر في إطار المفهوم العام للثقافة الشعبية.. طبعا أنا اتفق مع الدكتور إبراهيم في كل ما قاله.. فيما يرتبط بالثقافة الشعبية.. لكن التراث الثقافي غير المادي ليس هو كل الثقافة الشعبية وإنما ينبغي فقط ان يكون مفهوما أننا نتكلم عن التراث الثقافي غير المادي كجزء من هذه الثقافة الشعبية وهو ما نحن بصدده وما تتعرض له الاتفاقية، ليس هذا هو الثقافة الشعبية بكاملها أو بمجملها أو بعناصرها على الإطلاق.لكن إذا ظل الأمر في إطار المصطلح العام، وهو الثقافة الشعبية فإن الاهتمام سيظل موجهاً إلى ما يسمى بالتراث الثقافي غير المادي. لماذا؟!

لأنه موجود وشاخص ويمكن معرفته ورؤيته بالإضافة إلى ما يشكله هذا التراث الثقافي المادي من منافع.. الحالة المصرية على سبيل المثال نموذج واضح.. فما يرتبط بالآثار المادية للحضارة المصرية على اختلاف عصورها تلقى اهتماماً وعناية لأن هناك آثاراً مادية موجودة وهذه الآثار يمكن تحديدها ومعرفتها وترميمها وصيانتها والأمر سهل جدا. المشكلة هي الجانب الآخر من الثقافة الشعبية .. وهو يرتبط بهذه الجوانب التي نحن بصددها والتي توفرت عليها الاتفاقية .. لكي تجعل هناك التزاما.. أو تنبه إلى أن هناك التزاما ينبغي ان تأخذ الدول نفسها به من المهم أن نعرف أن كل اتفاقيات اليونسكو لا تلزم أحدا بشيء ..وانما هي أقرب ما تكون إلى خطوط توجيهية عامة ... لكن إذا أراد أحد مساعدة اليونسكو فينبغي أن يقول لها أي مساعدة يريد.. مثل إنقاذ آثار النوبة في مصر .. فلولا مساعدة اليونسكو ما كان لمصر أن تنقذ آثارها.. .. بل أن هناك آثار أغرقها السد العالي وانتهت.. على الأقل لم يكن بوسع مصر إنقاذ هذا التراث الثقافي المادي الذي يعبر عن حضارة سابقة ماثلة كمعبد أبو سنبل.. لولا مساعدة اليونسكو، واليونسكو بالمناسبة من أفقر المؤسسات التابعة للأمم المتحدة وهي تعتمد على تمويل مثل هذه الأشياء على هبات من الدول التي تخصص جزءا من أموالها.. أو غيره .. لمظاهر الثقافة العالمية.. ولعل هذا أحد الجوانب الإيجابية للعولمة أو عولمة الثقافة لأنها ليست كلها شراً. لأنه بسبب العولمة أصبحت هناك قناعة بأن الرقصات – مثلاً - التي يؤديها مجموعة من الناس في بيئة منعزلة جدا إذا ضاعت .. ضاع جزء من التراث الإنساني العالمي وليس من تراث الجزائر أو تونس أو

المغرب أو البحرين أو السودان أو مصر. هذا في حد ذاته إيجابي.. أنا أميل إلى النظر إلى الجانب الإيجابي مع عدم تجاهل الجوانب السلبية فيما يرتبط بما طرحه الدكتور سيد أيضا هذه القوائم توضح الخصوصيات .. التعريف قد لا يشير إليها لكن القوائم هو الشيء المادي الذي يمكن الاعتماد عليه في تحديد الخصوصيات والأولويات المرتبطة بالثقافة.

هذا هو أساس النهضة بصرف النظر عن الموضوع الذي نتحدث فيه. لان كل حضارة يسيطر عليها قطب من الأقطاب فبالتأكيد يسعى إلى أن يخدم مصالحه.. وهناك مثل إنجليزي يقول.. كثيرون ينجحون بذكائهم وكثيرون ينجحون بغباء الآخرين.. وأرجو أن لا نكون ممن ينطبق عليهم الجزء الثاني من المثل.

لابد أن يكون هناك عمل إيجابي وأظن أن هذه الاتفاقية تنبه إلى هذا. يعني إنها تقف إذا نظرنا في مضمونها برغم من كل المثالب التي تأخذ عليها في وجه مثل عملية التذويب هذه .. لأنها تجعل من احترام حقوق الإنسان والجماعات وما أشار إليه الدكتور سعيد عن الثقافة الشعبية أمراً جديراً بالاهتمام. المرة القادمة أرجو أن نناقش اتفاقية تعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي.. أو الأشكال الثقافية.لأنهما يسيران جنبا إلى جنب ويصبان في نفس ما نتحدث عنه..

هذا الكلام يا دكتور إبراهيم يتضمن الإجابة على سؤال حضرتك فيما يرتبط بالفضاء الذي يخص مجله الثقافة الشعبية التي اجتمعنا لنحتفي ونساعد بانها إن شاء الله ستكون إضافة هامة إلى الحركة الثقافية بوجه عام وإلى ما نحن بصدده بوجه خاص. هذا التراث الثقافي غير المادي .. تجليات الثقافة الشعبية ليس هو كل الثقافة الشعبية .. أنا أخشى ما أخشاه أن يكون هناك تصور أن التراث الثقافي غير المادي وهو كل الثقافة الشعبية.. لا .. إنما هو جزء من الثقافة الشعبية طال إهماله والتنكر له وتهميشه .. فتأتي هذه الاتفاقية لتنبه إلى أن الثقافة الإنسانية تخسر خسرانا شديدا إذا لم يتم الصون والحفاظ والحماية لهذا التراث الثقافي غير المادي وطبعاً المجال لا يتسع لكي ننتقل إلى منظمة أخرى تعمل على نفس هذه الأمور... وهي المنظمة العالمية للملكية الفكرية فمثلاً في مناقشة حقوق الملكية الفكرية للمأثورات الشعبية في إطار هذه المنظمة استخدم في البداية مصطلح الفولكلور ثم تعبيرات الفولكلور.. ثم تعبيرات الثقافة المأثورة (TCEs) لأن هناك من ينزعج إذا سمع كلمة فولكلور فوصلوا في الآخر إلى أنها (TCEs) هذا مصطلح جديد .. أهو مرادف للفولكلور؟؟... أنا ما عاد يشغلني التعريف مع أهميته.. لا أنكر أهمية التعريف.. لكن يشغلني ما يترتب على هذا التعريف من تحقيق للقوائم... وبالتالي فإن القوائم غاية في الأهمية... هذا التقسيم كان مسالة إجرائية ، هناك عبارة جميلة جدا تقول ان اللغة ليست كائنا منفصلا يعيش في فراغ .. اللغة هي المتلاغي/الإنسان .. فإذا تدهور حال المتلاغي .. وأحتقر المتلاغي/الإنسان واحتقر ما يهزج به وما يغني به وما يقوله بالتأكيد لن نهتم لا بلغته ولا بفكره ولا بمعتقداته و لا بأي شيء على الإطلاق.. فالقضية في أساسها هي الإنسان.. ولذلك ثمة شرط حاكم في الاتفاقية وقد يكون إيجابيا جدا ويمكن أن يكون سلبيا جدا.. وهو احترام حقوق الإنسان.. ما لم يتم هذا في إطار احترام حقوق الإنسان فلا اليونسكو ولا أحد يستطيع مساعدتك بل سيقف ضدك لأنه أصبح من

حق الجماعات المختلفة أن تشكو من ان ثقافتها مهمشة وإنه لا يتم الاعتراف بها إلى آخره وهنا أرجو من المجلة أن تقوم بدور مهم جدا في التنبيه إلى أن ما فات من تهميش لثقافات أو لعناصر ثقافية داخل إطار الثقافة العربية وهذا ما أشار إليه الدكتور سعيد وضرب أمثلة عليه أمر ينبغي مناقشته بعقل مفتوح.

فالتهميش والاستبعاد أديا إلى نشوء مشاكل ثقافية سياسية على مستوى المجتمعات. لقد آن الأوان إن ندرك أن الثقافة الشعبية في مجملها وعاء يتسع لكل التنوع الموجود في المجتمع تحت غطاء الثقافة العربية.. إذا تنبهنا كمثقفين.. إلى ما يحدث الآن في العالم من أنثروبولوجيا جديدة.. ومن عولمة يدفعنا إلى أن ننظر نظرة جديدة تختلف تماماً إلى مكونات هذه الثقافة لا نستبعد منها شيئا ولا نرفض منها شيئا بل نسمح لكل هذه العناصر أن تتفاعل في جو صحي وثقافي يحترم حقوق الفرد وحقوق الجماعات وحقوق الشعوب في أنها تعبر عن ذاتها في إطار ثقافة وطنية تحترم أصحابها ومبدعيها و ممارسيها.

د.إبراهيم عبدالله غلوم

على أية حال أنا اعتقد أن مسألة القوائم تحتاج إلى حوار، فلقد وضحت بأن الأفضل والأكثر علمية للمجلة ألا تتعامل مع هذا التصنيف .. مادي أو غير مادي.

وهنا يمكنني أن أسأل ماذا نأخذ من هذه الاتفاقية؟ سأجيب على هذا الشيء بسرعة.. سنأخذ منها جوانب كثيرة.. ذكرها البروفيسور حامد فهذه الاتفاقية تحفز على أن تقوم كل دولة بصون تراثها.. توفر دعماً للتشجيع على تكوين مؤسسات لاحتضانها وتهيب بالدول أن تكون بها مشروعات وطنية على الأقل، وهذه نواحي مهمة.. وهي تلخص ما قلناه منذ السبعينيات عن الفلكلور في وطننا العربي.. ولم يسمعنا أحد.. الآن يأتي الكلام من منظمة دولية وفي فترة حرجة سياسياً وثقافياً فيما يتصل بعلاقة الثقافة العربية الإسلامية بالثقافة الغربية.. فلو تأملنا الخارطة الثقافية العالمية اليوم ستجدون أننا أمام أحلك وأحرج وأدق المراحل التي نمر بها .. القصة ليست حروباً الآن فقط وعسكر وما إلى ذلك .. القصة تتمثل في آلة غير مادية .. تخترق طاقة هذه الأمة بشكل مختلف.. قد يتحفظ أخي الدكتور أحمد أو قد تتحفظون لو قلنا اليوم عندنا اتفاقية وضعت بشكل بيروقراطي عبر موظفي الوزارات الذين يمثلون بلادهم في اجتماعات اليونسكو.. لكن أنا لا أستبعد في مستقبل قريب أن يفرض علينا هذا الشكل فرضاً.. وأن تأتي فرق دولية لجمع تراثنا الثقافي .. هذه الاتفاقية تحرر وتحفز وتعطي دفعة قوية للعودة ولاستكمال هذا التراث ووضعه في مكانة لائقة والاعتراف به وإعطائه شرعية قوية في المجتمع الثقافي .. هذا شيء مهم جداً في المجتمع الثقافي .. وهو مكسب وجاء من منظمة دولية الآن، مما يعني أننا نستطيع أن نحرك الثقافة الشعبية ونحرك المنتدى الدولي فيها ونخاطب الجامعات بأن هذه الثقافة تعبر الأجيال الأكاديمية وتدخل في المؤسسات.. تدخل في التعليم العام.. والتعليم العام كان يرفضه رفضاً قاطعاً.. بل ينظر له نظرة هجينة.. هذا جانب.. الجانب الآخر هو بناء المؤسسة .. الاعتراف لهذه الثقافة بأن تكون لها مؤسسة.. والدعم المادي لها .. هذه ثلاث محاور رئيسة: الجمع.. والتدوين .. والتصنيف والدراسة .. هذه عناصر مهمة جداً نعترف بها ونقرها.. أما الجانب الذي نقف عنده بمحاذير علمية متشددة فهو أن الاتفاقية تعيد لنا خطاب التصنيف لثقافتنا العربية وفق ما هو مادي وغير مادي، وتفرض علينا أن نتجاوب مرة أخرى مع هذا التصنيف لثقافتنا العربية والإسلامية.. بينما الثقافة بناء يتكون من ما هو مادي وما هو غير مادي..

إن رواية مثل رواية السد لمحمود المسعدي

هي فانتازيا خيالية.. لكن يتجلى المكان فيها وكأنك تراه عياناً.. ولا يمكن تشكيل هذه الرواية في أي عمل بدون الإحساس بالمكان وبالعكس فإن لغتها تبعث إحساساً قوياً بالمكان.. ولا أعرف كيف استطاعت هذه الاتفاقية أن توظف في المجال الثقافي عبارة غير محسوس.. أي تضفي صفة غير محسوس لما هو ثقافي .. هذا غير ممكن أبداً.

د.سعيد يقطين

أرى أن جزءا كبيرا من الثقافة العربية المتصلة بالبعد الشعبي ظل مهمشا وملغى.. وما نجده الآن في العديد من المخطوطات التي لما يتم تحقيقها. مثلا بالنسبة للملحون في الشعر المغربي نجد جزءا أساسيا وكبيراً منه ما يزال مخطوطاً. لذلك فإني أتفق مع فكرة تقديم ركن خاص بـ " المتون " أو النصوص كمادة خام. وأرى من المفيد إضافة زاويتين في المجلة : نسمي الزاوية الأولى " دراسات مقارنة "، وبصددها يكون هناك توجيه في كل عدد، لمقارنة مثلا بين الثقافة الشعبية العربية ونظيرها في العالم.

ثانيا: يخصص ركن، أعتبره كذلك نافذة على العالم، وهو ركن الترجمة لتقديم الدراسات الكلاسيكية الصلبة التي كتبها مستشرقون عن التراث أو عن ثقافتنا الشعبية لأنها غير متداولة أوغير معروفة لدى القراء ...

فلنحاول أن نتوقف عند هذا السؤال: هذا المصطلح قابل لأن يأخذ به كاستراتيجية المجلة ؟ أن هذا السؤال المباشر الذي طرحته.. وأنا أرى دائما أن المصطلح غير التصنيف.

التصنيف نفسه مادي وغير مادي إجراء منهجي والمصطلح أيضا إجراء منهجي يعني أن الباحث أو العالم يضع اصطلاحا معينا في ضوء مجموعة من التطبيقات والمعطيات والمواد التي يكونها.. فيصل من خلالها إلى صك أو إلى تحديد أو إلى تجديد نوع معين أو ممارسة معينة فإنا لو أخذنا بهذا المصطلح وقلنا ان مصطلح الثقافة غير المادي هو أحد المستويات التي ستؤصل وتؤسس له هذه المجلة فإنا أمام إشكالية..

هنا يعني أننا وقعنا في الشرك الذي تحدثنا عنه ولكن مصطلح الثقافة وأيد وصفها بالشعبي أو العودة إلى المأثور.. المأثور الشعبي .. ورغم أن هذا المصطلح هو ما اتفقنا عليه لكن في الحقيقة هناك نوع من التحيز المحدود للمدرسة الفولكلورية .. أو مدرسة علماء الفولكلور .. فالتداخل الحاصل الآن في العلوم والنتائج التي توصلت لها أو الكشوف الجديدة التي أطلقتها الانثروبولوجيا الجديدة والدراسات الثقافية ألغت هذه الفواصل.. وأصبحت كلمة ثقافة وحدها تخترق كل أشكال التعبير.. بدون استثناء .. والغريبة أن علماء الأنثروبولوجيا لما ناقشوا هذا المصطلح وحاولوا تعريفه جاءت كل تعريفاتهم تعني هذي الدلالة .

حتى تايلور في نفس الكتاب الذي وثقه في البدائية عاد وأضاف الثقافة له.. فإذن المصطلح أداة.. يعني تحديد أداة لاستراتيجية معينة فإذا سلمنا بالثقافة غير المادية

فلابد من وضع هذا التصنيف انطلاقاً من هذه الاتفاقية لتصبح استراتيجية العمل في الثقافة الشعبية قائمة على نوع من الفصل بين ما هو مادي وبين ما هو غير مادي السؤال الآخر هو كيف نحدد المجالات التي تدخل في الحيزين مع بعض؟ مادي وغير مادي؟

د.سيد حامد حريز

النظر في نص الاتفاقية ثم مناقشة ما جاء في المادة رقم 2 في الاتفاقية هذه مهمة لكن لا اعتقد أننا نتخوف من الدخول في متاهات المصطلحات تايلور نفسه قال مصطلحه في إطار الثقافة البدائية .. وهذا مرفوض .. لا يوجد أحد بدائي نرى المصطلح ونورد رأينا في المصطلح الإشكاليات التي ذكرناها أو التي نراها نسير إليها.. ونوضح السلبيات والايجابيات...ونحن الآن نعيش في مرحلة حتمية ثقافية.. حتمية مفروضة علينا .. رضينا أم أبينا هذا أمر محتوم.. والعولمة محتومة .. فنحن نوضح هذه الأشياء ونوضح أبعادها .. من غير أن نلزم المجلة بأي شيء. وجهات نظر نقدية للمصطلح..

د.أحمد مرسي

الآن هناك مايزيد عن 188 تعريفاً للثقافة فإذا دخلنا في معضلة المصطلح لن نخرج منها..
ما أريد أن تنتهي إليه هذه الجلسة.. هو إن الثقافة ليست التراث الثقافي غير المادي إنما هو مرة أخرى تجلٍ من تجليات الثقافة .. إذن فليست المجلة معنية فقط بالتراث الثقافي غير المادي .. أنما تعنى بكل ما يدخل تحت مصطلح الثقافة في أوسع تعريفاته وهو يتسع لهذا وذاك.
أن الخطوط الفاصلة في الثقافة بين ما هو مادي وبين ما هو غير مادي هشة جدا وغير واضحة في كثير من الأحيان.

فكان الرد إن الشيء المادي واضح وله حدود تستطيع أن تصف هذا الكوب.. ليس المهم الكوب وليس المهم مثلا المقبس هذا المقبس مادي ولكن الأهم من كونه ماديا ينبغي المحافظة عليه.. المعرفة التي انتقلت بين الأجيال وبين الناس حول هذا المقبس .. كيف يصنع.. فيم يستخدم .. التطور الذي حدث لاستخدامه .. هذا هو الجانب الذي يقصد به غير المادي .. في حين أن المنتج الذي أراه أمامي (مادي).. لكن المعرفة التي تدخل تحت التراث الثقافي غير المادي.. هي المعرفة المعرضة للضياع والاندثار وللنسيان لأنه يمكنك أن تحافظ على المقبس كشيء مادي مثلاً، لكن طريقة صنعه وما يربطه به من معارف.. الخ قد تنسى أو تضيع، فيضيع جزء من تراثنا الثقافي الإنساني.

د.سعيد يقطين

النظر إلى المصطلح من زاوية أخرى عندما نقول الثقافة أو التراث الثقافي غير المادي.. أطرح هذا السؤال: من هو منتج هذا التراث الثقافي غير المادي؟؟ بالنسبة إلى الاتفاقية فإنها تشدد على الهدفين التاليين:
أولا: صون التراث الثقافي غير المادي.
ثانيا: احترام التراث الثقافي غير المادي للجماعات والمجموعات المعنية والأفراد المعنيين.
ماذا أفهم من هذا التحديد ؟ هناك نوع معين من التراث و هو " التراث الثقافي غير المادي ". إنه هنا عام جدا. ثم هناك ثانيا احترام التراث غير المادي للجماعات والمجموعات المعنية والأفراد.. أنا أفهم من هذه الصياغة أنها تتصل بنوع معين من التراث الثقافي. وهذا التراث الثقافي هو شعبي بالدرجة الأولى لأنه غير مادي. ويمكن أن نرى أنه يستوعب في حالتنا العربية : التراث الثقافي غير المتحقق ماديا أي أنه غير المدون. إنه غير محفوظ ومعرض

للتلاشي بسبب عدم الاهتمام به وصيانته..

ما معنى غير متحقق؟ أي أنه ما يزال في مرتبة أولى من التحقق المادي وهو الصوتي (الشفاهي) وإذا ما دون فإنه سيصبح متحققا ماديا، ولكن من خلال وسيط (الكتابة المخطوط) . غير أن هذا التحقق المادي من خلال هذا الوسيط، يجعله في حاجة إلى الارتقاء إلى درجة أعلى، باستخدام وسيط أرقى وأضمن (الطباعة) . لقد شددت سابقا على الوسيط (الشفوية والكتابة) في صون التراث غير المادي لأن تطور الوسائط يجعل الصيانة تتحقق وفق تطورها: إن ذاكرة التدوين الكتابي أطول من الذاكرة الصوتية. كما أن الطباعة أضمن من الوراقة. ويستدعي التطور الآن الانتقال إلى الرقامة .

إن الصيغة التي أدقق من خلالها " غير متحقق ماديا " أي قبوله الارتقاء إلى استخدام وسيط جديد لمقاومة الزمن. وهنا يحضر مفهوم الصيانة : الانتقال من الشفوي إلى الكتابي فالطباعي فالرقمي .

د.إبراهيم عبدالله غلوم

أنبه إلى خطورة التصنيف مرة أخرى.. اقتراح جميل جداً القيام بدراسة تأويلية في المصطلح .. ولكن كاستراتيجية لا بد أن نطلق فضاء هذا المصطلح مجرداً تماماً من أي تصنيف أو من أي تأويل مهيمن وجاهز، والدراسات الميدانية للعناصر الثقافية تثبت ذلك بعيداً عن التنظير المجرد في المصطلحات يكفي أن تقعد أمام راوية من كبار السن وتستمع إلى لغته وكيف يرى العالم اليوم لتكتشف حقيقة وهم التصنيف للثقافة بين المادي منها وغير المادي.

د.حصة الرفاعي

ما أود قوله هو أن هاجس الحفاظ على المأثور الشعبي وكل ما تفضل به الزملاء هو قضية متكررة في أبحاثي وربما في أبحاث بقية الزملاء وجميعنا طبعا نشترك في هذه الأفكار لا بد أن نعترف بأننا في العالم العربي نمر بمرحلة حرجة جداً، وهذا ينعكس على مأثوراتنا الشعبية، وهذه ليست نظرة تشاؤمية وإنما نظرة تحفيزية لكي نحفز أنفسنا على مواصلة التطور والتقدم.. الأمم الأخرى كانت تنهل من بئر العرب ومن بئر الثقافة العربية والآن انقلبت الصورة وانعكست الآية، وأصبحنا نمتاح من بئر العالمية في نظرياتنا ومناهجنا وتصنيفاتنا. وعلينا أن نعترف بذلك. أن اعتراضي على كلمة صون يجب أن لا يفهم على أنه تأثر بمواقف دول أجنبية، فتلك الدول لها ظروفها الخاصة التي ساهمت في تشكيل تراثها الثقافي والذي يفتقر بحكم تلك الظروف إلى العراقة. على عكس الثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربية ذات التراث العريق، بل أنا أقترح أن تكون كلمة صون ومتابعة، فالمأثور الذي آل إلى الانقراض بحكم توقف وظيفته قد استحال إلى موروث ويجب علينا أن نصونه، أما المأثور الحي الفاعل فهو يحتاج إلى متابعة ورصد التغيرات التي تطرأ عليه مع تغير الأفكار



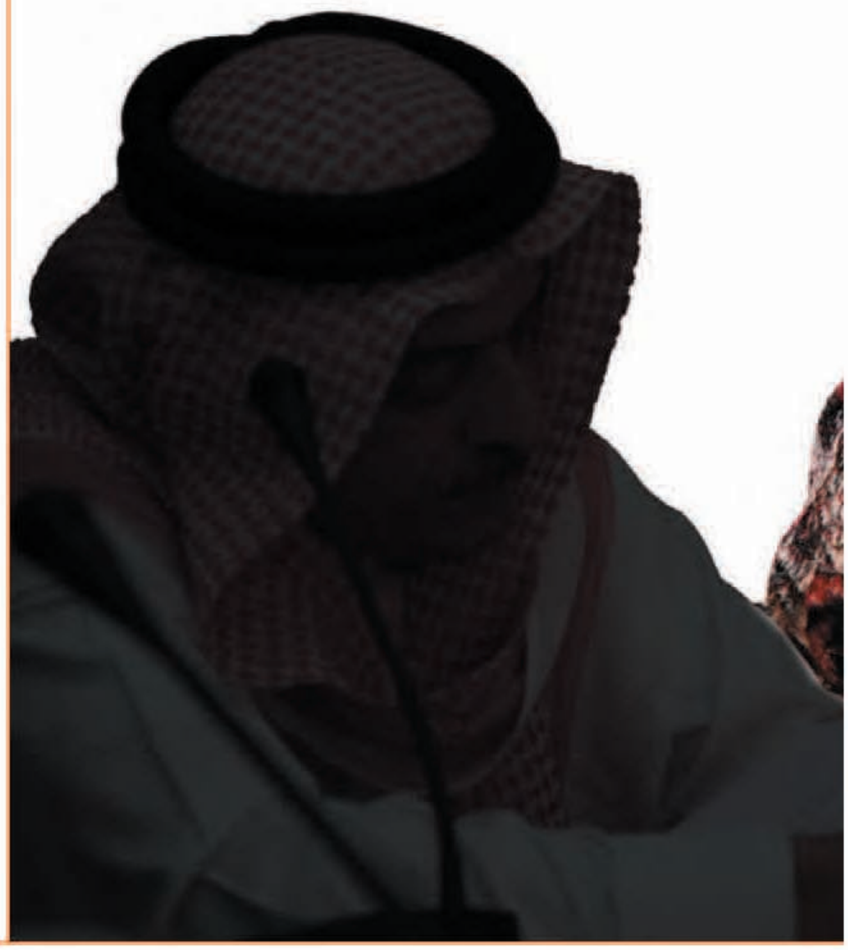
أن اعتراضي على كلمة صون يجب أن لا يفهم على أنه تأثر بمواقف دول أجنبية، فتلك الدول لها ظروفها الخاصة التي ساهمت في تشكيل تراثها الثقافي والذي يفتقر بحكم تلك الظروف إلى العراقة.

■ د. حصة الرفاعي

والمجتمعات والتداخل الثقافي الذي يحدث بينها، فالمجتمعات الإنسانية لا تتقوقع ولا تنغلق على نفسها بل تتواصل وتتفاعل ثقافياً بشكل مستمر. وهذه المظاهر تنعكس على مأثوراتها الشعبية، التي يجب علينا كباحثين أن نتتبعها لنعرف مدى التغير الذي طرأ عليها. هذا التغير الذي لا يمس جوهرها بل يحدث عادة في الأهداف البعيدة عن الجوهر. وهذه التغيرات هي سر حيوية المأثور الشعبي وأهم مظاهر نشاطه.

لقد لاحظت خلطاً واضحاً في المصطلحات بين الجانب المادي والجانب الشفهي.. وجاءت في مواقع كثيرة من المذكرة.. وهذا شي يجب أن ننتبه له، في مادة 2 مثلاً وردت بعض المسميات التي تخلط خلطا كبيرا بين الجانبين، مثلاً المهارات المرتبطة بالصور الحرفية التقليدية ونحن نعرف جيدا ان الحرف تدخل في مجال الثقافة المادية.. هي عبارة عن فرعين.. العمارة الشعبية والحرف والصناعات.. فكيف تدخل المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية في نطاق الأدب الشعبي؟

فأشكال التعبير والمعارف والمهارات وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية ليست تراثاً لا مادي كما تشير المذكرة بل هي مادية مئة بالمائة.. أيضا تتردد عبارات الفكري والمادي.. مع أن المادة أيضا فكر وتحتاج إلى تفكير.. فكيف لصانع الحرفة الشعبية.. ان يصنع قطعة ما دون ان يفكر؟ هي إذن تفكير.. ما الفصل بين الفكري والمادي يعتبر فصلا خاطئا يجب ان ننتبه إليه. مع الأخذ بعين الاعتبار أن الفصل بين مكونات المأثور الشعبي هو فقط



من الناحية النظرية لغرض تسهيل مهمة الباحث. أما من الناحية التطبيقية فالأنماط الشعبية متداخلة وتشكل كياناً واحداً غير قابل للتقسيم والانفصال عن سائر المكونات التي تتناغم معه. فرقصة السامري، وهي رقصة نسائية معروفة في دول الخليج، هي شعر ولحن ورقصة وزي شعبي وعادات وتقاليد وممارسات طقسية في آن واحد. وهذه العناصر التي تشكل اضلاع المربع في تكوين الفولكلور ربما تتساوى في أهميتها بالنسبة للدارس.

د.سعيد يقطين

إن الحديث عن حماية وصيانة شيء معناه أنه معرض للزوال إذا لم يخزن باستثمار الوسائط الجديدة للتخزين والحفظ. ولا يمكن أن يكون هذا " التحقق " إلا بالقيام بعمل يجعل هذا التراث غير المادي مستمرا ومتواصلا. إنه التأويل الذي لم يتفق عليه معي الأستاذ احمد.. إنني أقصد بـ " غير المتحقق ماديا". أنه في حاجة إلى ضبط وفي حاجة إلى أن يصبح وكأنه " مادة " عن طريق "تحققه" من خلال وسيط .. بمعنى شيء بين أيدينا. وهذا هو مبرر الاهتمام بالتراث غير المادي والعمل على صيانته،

وذلك عن طريق نقله من " الغياب " إلى " الحضور ". وهذا هو معنى التحقق .

د.سيد حامد حريز

كثير من المهمتين بمجال صيانة التراث لا يستطيعون توضيح رؤية لهذا المصطلح.. لذلك كون المجلة تخصص باباً معيناً لذلك.. يستطيع تقديم رؤيتنا.. هذا الشيء فيه خدمة، التركيز على الشفاهي غير المادي.. لكن الأشياء المنصوص عليها في المادة 2 اغلبها تراث مادي.. طالما ان المادة 2 هي نقطة الانطلاق لذلك لا بد من التوقف عندها.

ان ملاحظاتنا على هذه المادة تتمثل في نقطتين وهما:

1 - أن المادة أسهبت في أعطاء أمثلة من مفردات التراث المادي على الرغم من أن الاتفاقية معنية أساساً بالتراث غير المادي.

-2 ان المعيارية، أو بالأحرى، الجهات التي تحدد إذا ما كان العمل الفني أو الإنتاج الأدبي.. إلخ عملاً تراثياً أو غير ذلك، دخل فيها الأفراد بنص المادة رقم (2) وبعبارة و " أحياناً الأفراد "، وذلك على الرغم من أن الأمر المتعارف عليه هو أن " الجماعة " هي التي تحدد تراثية الأعمال الفنية والأدبية من خلال القبول والتداول والتبني التام. ولا ينفي ذلك دور الفرد المبدع في الانتاج الفني والأدبي أو في نشره، إلا أن ذلك لا يعطيه الحق في تحديد تراثيته من عدمها، فذلك من اختصاص الجماعة.

د.إبراهيم عبدالله غلوم

لابد من ملاحظة، فمن الواضح أن الدول قد وافقت على الاتفاقية دون الرجوع إلى المتخصصين في أصحاب الميدان وأصحاب التجربة لمناقشتها ولإقرارها.

الخطورة في الموضوع نتلمسها الآن.. أما مشروع مثل مشروع الثقافة الشعبية.. فأرى الآن وكأن هذه الاتفاقية سوف تلقي ظلالاً على محددات هذه المجلة.

حاولت معرفة الغرض الأساسي من هذه الاتفاقية.. ما الذي يجعل اليونسكو اليوم في هذه المرحلة تطرح هذه الاتفاقية؟

والجميع يعرف، كل من دخل في نطاق هم الثقافة الشعبية يدرك أن البحث في الثقافة الشعبية يثير تراكمات ورواسب العقل في بيئته المحلية بكل ما هي عليه من صراع واختلا ف.

مثلاً لو كانت هناك أقلية معينة متعايشة مع مجموعة أقليات أخرى .. وبحثنا في عناصر ثقافتها الشعبية سنجد فيها تداخل ثقافي متبادل .. كما سنجد فيها عناصر اختلاف وتضاد..ولم يكن ذلك واردا في سياق الاتفاقية، لأن غرضها المحافظة على التراث المقرونة بالهيمنة والفحص والكشف عن ذلك العقل المترسب في الثقافة الشعبية والذي يحرك دوافع وسلوكيات وربما سياسات أيضاً.

وجدت ذلك في صفحة 8 .. تحت عنوان صون التراث الثقافي غير المادي على الصعيد الدولي.. في المادة رقم 19 تعترف الدول الأطراف .. دون الإخلال بتشريعاتها الوطنية وقانونها وممارساتها العرفية بأن صون التراث الثقافي غير المادي يخدم المصلحة العامة للبشرية.. وتتعهد بهذه الغاية بأن تتعاون.. في مجال التراث الثقافي غير المادي..

هذه العبارة لا بد أن يكون لها تفسير قانوني لدى الأمم المتحدة، وربما اعتمد بعض الموجهات السياسية الراهنة دوليا.. نرجع للتعريف في المادة 2 فرع 1 في عبارة يفهم منها شيء عادي لكن لاحظوا علاقتها المضادة للنص الذي قرأته منذ قليل. استدعاء الجماعات والمجموعات بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتهما مع الطبيعة وتاريخهما.. هناك المصلحة البشرية وهنا مع بيئتها .. هنا اعتراف واضح بأن هناك

مشكلة إزاء التعاون مع التراث الثقافي الذي وصفوه بأنه غير مادي .. هذا التراث الذي له خصوصيات محلية ترتبط بتوترات وصراعات بين الأقليات وأحياناً بين الحكومات وبين المجتمعات المحلية لدرجة أن مجرد إثارة هذا الموضوع قد يثير إشكالات سياسية لا حصر لها عند هذه الحكومات.
التعريف إذن يعترف بهذه الخصوصية .. يعترف بهذه النقطة.. لكن الغرض الدولي في هذه الاتفاقية يستهدف المصلحة البشرية.. ماذا تعني المصلحة البشرية؟ ومن أين ينحدر هذا المصطلح الذي يجتمع بين الثقافة والسياسة؟

د.أحمد مرسي

ليس هذا رأينا وحدنا فيما يرتبط بالتعريف والغموض في بعض الأشياء والعلاقة الملتبسة بين المادي وغير المادي.. لكن هذا الكلام تم الحديث فيه مؤخراً وكان المقصود بمصطلح غير المادي هو ما نعنيه بالشفاهية.. وكان المفهوم ان التراث المادي واضح جداً.. ومفهوم جداً.. ولا يختلف عليه احد.. المشكلة كانت في غير المادي والتي نتيجة لجهود كثير من الدول التي يصدق عليها تعبير الدول النامية.. إن كثير من تراثها هذا ينتهب ويساء استخدامه ولابد من ثمة وسيلة لحماية هذا التراث، وان اتفاقية حماية التراث الطبيعي والثقافي ليست كافية في هذا الأمر.. هي واضحة تماما فيما يتصل بالتراث المادي أو الطبيعي.. لكنها في الجانب الآخر غير واضحة.
وكان المقصود بان هناك علاقة وثيقة يعرفها الجميع سواء المتخصصون أو أنصاف المتخصصين أو الدارسون.. انه لا يمكن الفصل فيما نتعامل معه بين ما هو مادي.. وبين ما هو غير مادي في التراث الشعبي.. كل منحى يفضي إلى الآخر. إنما كان التركيز على الجانب المعرفي.. الجانب الذي يرتبط بالمعارف لان الشيء المادي يمكن صونه وحمايته.. لكن ما هو معرض للضياع وللنسيان هي المعرفة التي تكمن خلف هذا الشيء المادي.. فكأن هذا الشيء المادي هو تحقق لأشياء غير مادية.. تضيع بينما يظل الجانب المادي. فإذا كنا نحافظ على هذا الشكل المادي علينا أيضا ان نحافظ على المعرفة التي تكمن وراد هذا الشيء المادي لكي نحافظ عليها بالنسبة للثقافة نفسها وأيضا فيما يرتبط بالثقافة الإنسانية بشكل عام.
إذا نظرنا بإمعان في الاتفاقية سنرى أن الاتفاقية لا يوجد بها أي أداة تلزم الدول بان تفعل هذا.. وبالتالي سواء وقعت على الاتفاقية أو لم توقع على الاتفاقية فلا إلزام عليك بشئ على الإطلاق، إنما إذا جئت في يوم و طلبت حماية أو صونا لعنصر ثقافي يخصك و رأيت أنه ينتهب أو يساء استخدامه لن يستمع إليك أحد لأنك لم تقدم شيئاً يقول أن هذه العناصر الثقافية التي تطلب صونها تخصك ويهمك أمرها وفق القوائم التي قدمتها. وهذه القوائم هي قوائم مفتوحة و كان هذا حلاً لمشكلة التعريف... لأن التعريف أي تعريف و خاصة فيما يرتبط بالجانب الإنساني حوله اختلافات، والثقافة نفسها حولها اختلافات وقد ذكرنا هذا مراراً وتكراراً.
الحل هو في التفاصيل التي تضمها القوائم .. أرى أن هذه الاتفاقية على الأقل أن يكن

لها من إيجابية إنها نبهت الدول النامية إلى هذا الأمر، فهذا ما يكفيها ويزيد.
في هذا الإطار الاتفاقية تحاول إيجاد ديناميكيات للحفظ و للانتفاع بهذا التراث الثقافي غير المادي لما يسمى بالتنمية المستدامة فهناك مجتمعات لا تملك إلا تراثاً ثقافياً غير مادي لا يوجد لديها تراث مادي، نحن نستطيع النظر في زاويتين الحفاظ و الصون و الصون يقتضي إن الناس نفسها هي التي تصون ...الناس إذا لم تشعر بأهمية هذا التراث وأنها يمكن أن تنتفع به اقتصادياً، في ظل ما هو سائد من اقتصاد السوق وما إلى ذلك.. فإنها مستهجرة.. لأن ظروف الحياة تغيرت. الشعوب والجماعات بدأت ترى إن هذا الكلام يمكن ان ينتفع به اقتصاديا لصالح أصحابه من ناحية .. ومن ناحية أخرى أن يجعل مبدأ الاستدامة موجودا.. على الأقل ما هو موجود لابد من صونه.. و هناك وجه نظر مضادة جداً إن هذا الكلام فارغ لأنك ستجمد التراث.. وهذا بالطبع غير صحيح فالتسجيل هو الحماية الدفاعية هو الحماية الإيجابية التي ترتب حقوقاً على استثمار و استغلال هذا التراث.. الاتفاقية تدعو إلى أن تقوم الحكومات بوضع قوائم لتراثها الثقافي غير المادي.
الدعوة إلى تطوير خطط عمل لحماية هذه الثقافة غير المادية و ضربت أمثلة: البحوث، التوثيق، الجمع، الإعلام، التعليم، الحماية القانونية الملائمة. تدعوك أن تقدم قائمة بالتراث الثقافي غير الملموس المعرض للخطر و يحتاج لجهود للحماية العاجلة شأن ما يحدث في الأشياء المادية أيضاً و أساس مشروع الكنوز البشرية الحية هي أن إنساناً متميزاً يستطيع أن يعبر عن الثقافة مجتمعة ومن ثم يجب العناية به والحفاظ عليه واحترامه... قد لا يكون هو صاحبها... إن الصون و الحفظ مرتبطة بكيانات و مؤسسات متعددة في بلادنا العربية و لا يحدث بينها و بين بعضها تنسيق، اخشي ما أخشاه أن نبدأ بإثارة النواقص فيصرفنا هذا عن الجوانب الأخرى.. المهم أن نبدأ في إعداد هذه الوسائل و الأدوات التي تضمن استمرار المأثورات الشعبية وكل ما هو متضمن في الاتفاقية و الاتفاقية أيضاً ترسخ نقطة هامة جداً و أساسية جداً هي أن من حق كل إنسان أن يمارس ثقافته بحرية.. و يمارس حقه في الإبداع بحرية .. ويدعوا إلى احترام الجهات الحكومية لمختلف التقاليد الثقافية و إلا لن تساعدك.. ولن تصون و لا تحمي .. إذن الأساس في العملية كلها كدولة ماذا أريد ... و يمكن أن تصنف هذه القوائم و تحذف منها كما تريد... لا قيد عليك و بالتأكيد أيضاً من خلال القراءة المتأنية للاتفاقية أن أشكال الحماية لا تنفصل عن بعضها البعض.. يعني انني لن أحمي ثقافياً فقط و إنما سأحمى ثقافياً و اقتصاديا و تعليماً.. الخ. هنا تكامل أشكال الحماية و تفسر هذه الاتفاقية بأنها على خلاف ما نتصور من الجانب السلبي ... توفر الحماية على المستوى الدولي لتفجير الطاقات الثقافية في المجتمعات المختلفة .. و صونها.. و المساعدة على استمرارها .. ثم أنها يمكن أن تشكل مع دوامها المصدر الاقتصادي الذي يعود على أصحاب هذا التراث الثقافي. عليّ أن أمسك بهذه الجوانب الإيجابية و التي طرحت في المناقشات.. أما الغموض فهو قابل للإيضاح والتفاوض بشأن التحديد الصارم في هذه المرحلة هذا يضرني أكثر مما يفيدني.. لأننا لا جمعنا و لا حددنا شيئاً على الإطلاق.

د.حصة الرفاعي

أنا أخشى ان المادة المقدمة لليونسكو سيحدث فيها تعديل و تنقيح و أنا هنا ضد المساس بأصالة المأثور الشعبي .. مثلاً في فترة الحركات الرومانسية حاول الإخوان وليم وجاكوب جريم تنقيح واستبعاد العناصر الدخيلة على الحكايات الخرافية الألمانية وبالأخص المؤثرات الفرنسية بغرض تعزيز القومية الوطنية الألمانية.. وكان

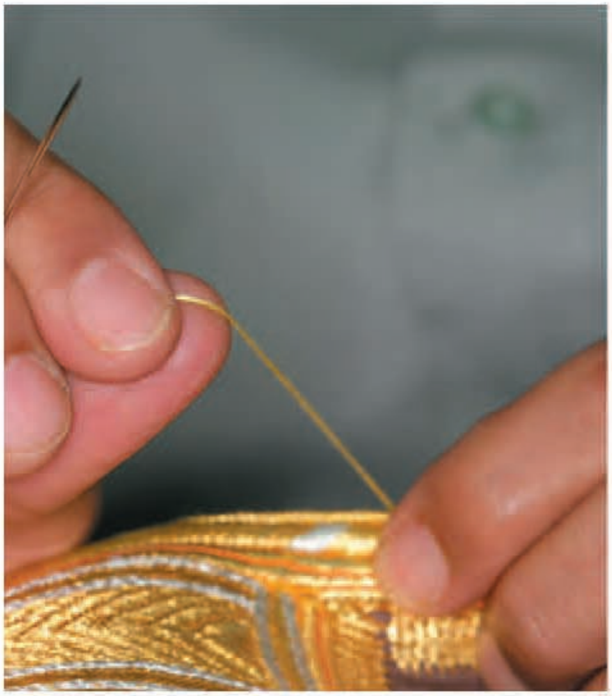
منهجهما موضع انتقاد الدارسين لأنه شوه حقيقة وأصالة النص الشعبي، لأنهما حاولا أن يؤلفا نصوصاً جديدة لا تمت بصلة للنصوص الأصلية، وهذه النصوص الجديدة المركبة ما زالت مثار اعتراض الباحثين في مجال المأثور الشعبي، وهنا تشير المذكرة إلى أن الجامعين يجب أن يقدموا تراثاً متوازناً ويجب أن لا تسيء دولة إلى أخرى. فكيف يكون ذلك؟ الماثور الشعبي في عرف اليونسكو سيكون منقحاً ومعدلاً وبالتالي سوف يؤثر على أصالة النصوص. فكيف للدول أن تتجنب الإساءة إلى بعضها؟ هل يستطيع أحد أن يطوّع مشاعر الناس وتأثرهم بالأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية ليصب في مسار معين تفرضه منظمة اليونسكو؟ هذا هو التنقيح الذي يرفضه باحث الفولكلور الحقيقي الذي دأب على حفظ صورة الفولكلور الحقيقية والأصلية. المأثور الشعبي يعكس مشاعر الإنسان تجاه ما يمر به في حياته اليومية. وما لا يستطيع أن يعبر عنه علناً، يضمنه إبداعاته الشعبية بصورة تورية أو مجازات إيحائية. والباحث الناجح هو الذي يستطيع فك تلك الرموز واستكناه مغزاها ودلالاتها الحقيقية.

د.أحمد مرسي

لا أحد سيقدم مأثوراته إلى اليونسكو و إنما ستقدم قوائم .. لن أقدم مادة إلى اليونسكو سأقدم فقط قوائم..

د.سيد حامد حريز

هناك غموض .. وقصور في الترجمة.. وصعوبة في إعداد القوائم..

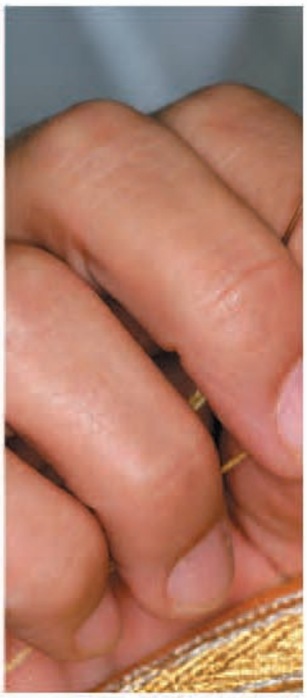




البشت..

سيرة خيوط الذهب





كتابة وتصوير: حسين المحروس

روائي من البحرين

خان رمضان، خان كازروني، وساحة جامع الشيخ المهزع بالمنامة أكثر الأمكنة حضوراً في سيَر صانعي "البشوت" من الإحسائيين في البحرين. و"البشوت" جمع "بشت"(*) باللهجة العامية، ويسمى أيضا "مِشْلح"، وهو عباءة الرجل في الخليج والجزيرة العربية، مكمل مهم للباس الوطني الرسمي. يصنع من الوبر أو من الصوف وتطرز حوافه بخيوط الذهب أو الفضة، ويبرع في صناعته حرفيون توارثوا العمل وبرعوا فيه على مدى أزمان.



عندما تعرفت عليه في العام ١٩٨٥ قال لي أنّ اسمه "محمد المعيوف" جاء من الإحساء في المنطقة الشرقية بالمملكة العربية السعودية إلى البحرين ولم يتجاوز عمره خمسة عشرة سنة. لم يدخل المدرسة.. قال "أنا لا أعرف القراءة ولا الكتابة لكن سوف أتعلم". تزوج مبكراً وصار أباً لثلاثة أطفال. تعلم خياطة وصناعة "البشوت" قبل مجيئه إلى البحرين. صار بارعاً وحاذقاً فأسندت إليه خياطة وتطريز أهم البشوت لأهم الشخصيات. كان يشارك في صناعة سيَر الآخرين. لا أحد يذكره لكن لا أحد يستطيع النيل من بشت مرّت به يداه.

يستيقظ المعيوف مبكراً، ينفرد في غرفة في بيته بالمنامة بها أدوات يسيرة: مجموعة إبر طويلة يطلق على الواحدة منها "ميبتر"، خيوط من الذهب، و بشت ينتظر كتفي صاحبه، ولا أكثر من ذلك. في مكان جلوسه يتدلى مصباح كهربائي كبير يعينه على تمييز وضبط زخارف تقليدية ترسم بخيط من الذهب. ولكثرة قرب المصباح كان جبينه يتعرّق في الشتاء. لم يمض كثيراً حتى نالت خيوط الذهب من عينيه فذهبت بقوة بصره وصار لابد من الاستعانة بنظارة طبية. لكن لا يمكن الاستغناء عن المصباح.

في جلسته يعتمد على ركبتيه وقدميه في تثبيت البشت. يجعل ركبته اليمنى أفقية تلامس الأرض، وتنهض ركبته اليسرى عمودية فيكون الموضع المقصود بالخياطة أو التطريز بين الركبتين. يستعين باليد اليسرى لزيادة تثبيت البشت بينما تكون لليد اليمنى فضيلة إدارة " الميبر " كلما تعب صنع وقتاً للراحة يخرج فيه كتاب برنامج "محو الأمية" يتهجى حروف الكلمات ويطلب مساعدة الأصدقاء. لم يمض كثيراً حتى أتقن القراءة. كان يضحك كلما تمكّن من قراءة كلمة صعبة.

في الستينات كان خان رمضان، وخان الكازروني من أشهر الأماكن التي تتجمع فيها مجموعة من صانعي البشوت من الإحسائيين. خان قديم جداً تطل نوافذه الكبيرة على ساحة جامع الشيخ المهزع بالمنامة. غادروا الخان وتفرقوا في الشقق. عندما دخلت إحدى الشقق في مطلع التسعينيات وجدت مصابيح عديدة تتدلى من السقف فوق رجال وشباب وصبي صغير نكّسوا رؤوسهم على مواضع الضوء في خيوط الذهب في بشوت عديدة. كانوا كلهم من الإحساء.

الآن اختفت هذه الخانات، لم يعد صنّاع البشوت يتركون زوجاتهم وعائلاتهم بعيداً، صار كل واحد يعمل في بيته جوار أسرته تماما كما يفعل "المعيوف". وعلى الرغم من انعزال كل واحد من هؤلاء الصناع إلا أن تواصلهم بعوائلهم الكبيرة البعيدة، وبأصدقائهم مستمر ويومي تقريباً.

كان لدى المعيوف كل ما يحدث في حيّه في الإحساء، يعرف كل شيء، ويعرف الجديد في عالم صناعة البشوت، وأخبار الصنّاع هناك، وما يحدث أيضا بين الاتجاهات الدينية. كانت عيناه على خيوط الزري الذهبية وقلبه هناك. وكان إذا أراد إيضاح أمر قال " عسى الله يسلمك"، وإذا سخر من شخص قال له "الله يخليلك لميمتك" أي لوالدتك.

عندما بلغت زينب المعيوف سنّ المدرسة قرر المعيوف العودة إلى الإحساء. قال " سوف يتعلم الجميع، لا أرغب في إعادة السيرة في أطفالي".

في شارع باب البحرين بالمنامة يرحب صاحب دكان صناعة البشوت عبد الله بن علي الجعفر المولود في المنامة العام 1953من والدين إحسائيين بالزائر بطريقة جميلة ورقيقة تشبه خيوط الذهب.

هذه الصناعة تعلم الدقّة والرقّة. تعلم خياطة البشوت منذ أن كان صغيراً في دكان لأجداده في شارع العلاء الحضرمي بالمنامة. كان الدكان يحمل اسم "بوحمود" وهو اسم جدّه لأمه. عندما بلغ الجعفر سن السابعة أدخل مدرسة "القلب المقدس" حتى العام 1964، يقول الجعفر "علمتني نساء راهبات مخلصات في عملهن. كنت أراهن كيف يبذلن جهودا كبيرة في كل درس ". فلما أكمل دراسته الثانوية في المدارس الحكومية البحرينية تفرّغ لدكان جديه. صارت وظيفته أكبر من المساعدة في شؤون الدكان، وتجاوز حمل المواد والخيوط.

تعلّم خياطة البشت وأتقن جميع مراحله الخمس:

- خياطة "الهيلة" وهي تعني قطع قماش البشت حسب المقاس المطلوب، تركيب بطانة لونها لون البشت، وأخيراً تطريز خيوط الذهب " الزري" الأوسط وهو الذي يسمونه "الهيلة".
- خياطة "البروج"وهي تثبيت خيوط الزري خارج "الهيلة" مباشرة.
- خياطة المِكسر. وهي خياطة جوانب "الهيلة" إلى الداخل فكأنها تُكسر.
- بعد ذلك يأتي دور "البرداخ" الذي يعمل على تنظيف الزري وما بقي من خيوط عالقة. ومن وظائفه أيضا تركيب "القيطان" في أسفل "الهيلة".
- وأخيرا يأتي دور "الخَبان"حيث يتمّ تثبيت قياس طول البشت على صاحبه.

يقول الجعفر "يمرّ البشت على هؤلاء الخمسة، وقد يقوم شخص واحد ماهر بإتقان المراحل الخمس لوحده". سألته عن الأجور في كل مرحلة فقال "هو اتفاق يحدث للمرّة الأولى، بعدها لا حاجة لاتفاقات جديدة"

في دكان الجعفر تمّ ترتيب مجموعة لا بأس بها من البشوت في رفوف محمية بأبواب جرارة من الزجاج. أقمشة متنوعة قال إنّ أفضلها "ما يحاك يدوياً لا ما تصنعه الآلة. النجفي والكشميري والفارسي في المقدمة".

في الدكان يدخل الشاب "فهد عبد الله الجعفر" يسرد لأبيه تفاصيل زياراته الصباحية. يتناقشان في الطلبات الجديدة، بينما يتلقى "فهد" مواعيد جديدة لزبائن جدد.

(*) البشت : وأصله في الفصحى البجاد. أنظر لسان العرب ، مادة "ب. ج. د.": (كساء مخطط من أكسية الأعراب وقيل إذا غزل الصوف بسرة ونسج بصيصة فهو بجاد والجمع بجد). وقد قلبت الجيم شينا وفق نطق شائع في الجزيرة العربية، أما تحول الدال تاءا فهو قلب تحتمله العربية باعتبار التاء المقابل المهموس للدال المجهورة. (التحرير)





فن الصياغة وصناعة الحلي الشعبية الفلسطينية



تصوير: جورج عازر (المصدر: دليل فلسطين)

نــيران كــيلانــو

كاتبة من العراق مقيمة في النرويج

ترتبط المصوغات ارتباطا قويا لدى شعوب العالم اجمع بالملابس الشعبية هي سمة مرتبطة بالزينة الا انها تضيف شكلا جماليا للملابس ففي كثير من الأحيان تغلب على طرز و الوان الملابس. فلدى العديد من الشعوب تشكل الحلي الاساس او القاعدة التي يستند الثوب، سواء الرجالي او النسائي عليها وفي فلسطين، لا تختلف فكرة الحلي عنها في الدول العربية الاخرى او العالم . ويفضل الذهب في صناعة الحلي حتى يومنا هذا باعتباره ذو قيمة مادية و جمالية، اضافة الى مطاوعته و ندرته قياسا لبقية المعادن، الا ان الفلسطينيين وضعوا في اعتبارهم القيمة المادية للذهب فاستعملوه معادلا نقديا تجاريا و عليه لم تستخدم الحلي الذهبية او تنتشر كثيرا في البلاد، بل احتفظ بالذهب لأغراض اخرى. فغلبت المصوغات الفضية على غيرها وامتلكت خصوصية جماليه وصلت إلى مستوى عال، كما أنها امتلكت مميزاتها الخاصة التي انفرد بها الشعب الفلسطيني وحده، أذ يعود تاريخ المصوغات الفضية إلى آلاف السنين كإحدى استخدامات النساء الكنعانيات المهمة كما تدلل الآثار على ذلك فلم تكن الحلي الفضية التي استخدمتها النساء في المراحل الأولى حليا فحسب بل كانت جزءا مكملا للملابس الشعبية أضف إلى امتلاكها صفات حددها الوضع الاجتماعي، فهي إحدى الثوابت التي لا يمكن الاستغناء عنها في مراسم خطبة الفتاة وهي ملازمة لحياة المرأة فيما بعد فهي، ملكيتها الخاصة التي يمكنها التصرف بها وقتما تشاء.

ان ما يقدم للعروس في مختلف المناطق الفلسطينية يتراوح بين 60-90 جنيه إسترليني وهو 40% من قيمة جهاز العروس و تلبس النساء مصوغاتها عادة في الأعراس و الأعياد الدينية و المناسبات العائلية . و قد اتخذت الحلي في فلسطين كما لدى العديد من الشعوب التي تمتلك ثقافتهاالخاصة بها، خواصا سحريه للحماية من بعض الأمراض او من العين الحاسدة او كأن تستمد منها القوة وتدرء بها الكوارث الطبيعية، ويعتبر هذا سببا أساسا دعا لانتشار الحلي الفضية في المشرق العربي ارض الأديان و الميثولوجيا.عدا هذا فان للفضة خواص مكنت الصاغة من تطويعه للاستخدامات الشعبية و التشكيلات الجمالية التزينيه .

كما انتشرت التمائم و الحروز الفضية المختلفة على شكل أحجية تلبس عادة في الرقبة أو الصدرمّحلات و مزينة بإضافات أخرى كالمرجان و العقيق و الفيروز أو الزجاج الملون البسيط.

فالزجاج الأخضر مع الفضة يحفظ من عدة أمراض و الفيروز من العين الحاسدة أما العقيق فيمنح الهدوء، الطمأنينة، الفرحة و البهجة، كما أن للمرجان خواصه أيضا فهو يجلب الغنى و الخصب.. عدا هذا و ذاك يرى الفلسطينيون أن الأحجية لها علاقة بوفرة النسل. ونجد اهتمامهم بالأحجية مجسدا و منعكسا في ادبهم الشفاهي:

اسم الله عليك واحدة	والثانية تنتين
و الثالثةخرزة زرقا	ترد عنك العين

لقد انتشر إنتاج الحلي الفضية في المدن الفلسطينية كلها و كان لكل منطقة من

المناطق تشكيلاتها الخاصة بها، فخلال العقود الماضية، اعتبرت القدس(أورشليم) المركز الرئيس لإنتاج الحلي الفضية .

وقد عمل تركز إنتاجها في مدينة واحدة على إيجاد ظاهرة جديدة هي وحدة شكل الحليه، فشاعت أنواع معينة مثل (الزناق) و هي سلسلة فيها دراهم تغطي الرقبة و جزء من الصدر.

(الكردان) حلية تزين الرقبة وهي عبارة عن قطع ذهبية أو فضية مثقوبة عرضا ومنظومة بسلسلة، (شعيرة) حلية فضية أو ذهبية كحبات الشعير، (الحرز) سلسلة يتدلى منها الحرز و(سحبة) سوار رفيع بدون زينة أو نقوش.(المهبر) سوار عريض بنقوش سوداء ويوجد كذلك المشبك و السكب وغيرها.

على مدى فترات تاريخية طويلة، استخدمت تقنيات متنوعة في فن الصياغة(كالفكري)-النقش المشبك- والميناء وفي بعض الأحيان استخدمت هذه الفنون مجتمعه في حلية واحدة بحيث تنسجم في منظورها الجمالي العام

وكان للنقود الفضية المتداولة آنذاك دورا كبيرا في الزيادة من قيمة الحلية و جزء مكملا لها.استخدمت النقود الفضية العثمانية المضروبة أيام احمد الثالث 1703-1730و محمود الأول حتى محمد الخامس 1909- 1919 و عرفت الحلي قطعا نقدية أخرى كالبونانية، المجرية والبولندية، الاسبانية و قطعة نقدية معروفة باسم ماريا تريزا.

إن فن الصياغة من الحرف التي حافظت على سريتها وتوارثها الأبناء عن الآباء كما أنها توزعت بين الأديان الثلاث و لم تكن حكرا لجهة او طائفة، و هذا التوزيع طبع الحلي بطابعه الخاص فكلّ سخره و جعّله كما يشاء و لذلك ازدهرت و تطورت قيمتة الجمالية.

في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين انتشرت الحلي الفضية بشكل واسع و أخذت مكانتها إلى جانب الملابس كمظهر ثابت.

إن ارتباط صناعة الحلي بأسماء صانعيها يعني ثباتها في الحياة الاجتماعية فقد اختص الصاغة المعروفون أبو أمين الشركسي، أبو مريم، سمير و خليل سلمان بتقنيات معينة فأبو مريم اشتهر بصياغة حلي الرقبة (الكردان)بينما سمير و خليل سلمان من القدس (أورشليم) عرفا بدقة وجمالية الحلي و كثيرا ما يعثر المرء على أسماء هؤلاء الصاغة محفورة علىالقطعة الذهبية او الفضية نفسها.

هاهي جيبوا صانع اسموا صلاح
يصيغ أساور للايدين الملاح

في القرن التاسع عشر و الحقبة التالية تأثر فن الصياغة الفلسطيني بالفنون المشابهة له لدى شعوب الشرق و غيرهم من شعوب العالم .فعلى سبيل المثال لا الحصر جاء الصاغة اليمنيون و السعوديون بتقنية (الحبيات) فدخلت كعامل جديد في صناعة الحلي الفلسطينية أما الفلكري و الميناء فقد جاءت بتأثير من الصياغ الأرمن الموجودين في فلسطين منذ القدم .

في مراحل تطور صناعة الحلي، لم يعمد الصناع إلى استنساخ ما خلفه لهم الأولون بل بما يمليه عليهم حسهم الجمالي، فعند تحضير الألوان، مثلا غيروا التدريجات اللونيه و شكلوا زخارفهم مؤكدين على شكل جمالي خاص بهم في هذه الحلية او تلك .

إن الأشكال المجسدة لهذا الإبداع الفني أظهرت قيما جماليه عكست السحر والسعادة و الحظ في آن واحد.

في الخلاصة يمكن القول : ان الحلي لعبت دورا بارزا مع بقية الموجدات التراثية الشعبية الفنية الإبداعية الأخرى في استيعاب الفن الجمالي للبيئة المحيطة و بقيت شاهدا على الغنى الروحي لثقافة الشعب الفلسطيني .

جمعية
التقنيات القروية للمتوسط

نرجس العلاوى
ترجمة: د. مصطفى جاد

لكونه نقطة التقاء الهجرات للتجارة والثقافات المتنقلة دوماً، فإن البحر الأبيض المتوسط يعد مصدر ثابت لفن الحياة. وقد تبنت جميع ضفافه تلك المشاركات المختلفة التى تكشف هويته المتعددة والخاصة . غير أن هذه المعجزة لم تُعط مجالاً للبحث فى التقنيات التى تشملها المهارات العملية.

وبدافع من إرادة الباحثين الميدانيين في توحيد معارفهم وخبراتهم تم في عام 2007 تأسيس جمعية التقنيات القروية للمتوسط

Association techniques rurales de méditerranée (ATERAM) .

وقد رأى هؤلاء أن يبحثوا ويحققوا النظم التقنية التى اختفت دون أن تترك أثراً . ومن ثم فإن الجمعية تهدف إلى محاولة الحفاظ على استمرارية تلك التقنيات وتداولها، والتعرف على وظائفها المعاصرة قبل أن تختفى.

ومجمل تلك الوظائف المرتبطة بالتقنيات الثقافية تنتمى إلى آفاق متعددة تجمع وتربط بين المعارف القديمة والحديثة كعلوم : الأركيولوجيا - ماقبل التاريخ - التاريخ – علم الإنسان – علم الأجناس – الجغرافيا – علم الاجتماع - البيئة الطبيعة - الحرفيون – الفن . وقد ارتبطت جميعها بتقدم المعارف والمهارات العملية التقنية ، فضلاً عن الدراية بالأدوات المستخدمة فى العالم القروى ، وبصفة خاصة ما يتصل منها بمنطقة جنوب حوض البحر الأبيض المتوسط.

وبالنظر إلى ثراء الممارسات التي توحّد مجموع الحرف القروية والحرفيين والفنانين ، والخبرات الميدانية والوثائق، فإن الجمعية تأخذ على عاتقها دراسة بنية البحر الأبيض المتوسط بداية من مجموع هذه المعارف الموحدة وعرض ما يتعلق بها من عدة أوجه، وانتهاء بما يختلج كل منهم من انتقادات وحقائق مرتبطة بمشاريع العمل.

أهداف الجمعية

(1) إنشاء وتكوين شبكة من الباحثين والخبراء من مختلف الاتجاهات ، للتطوع فى مجال التقنيات القروية للمتوسط.

(2) إصدار دورية باسم «التقنيات القروية للمتوسط» تصدر فى صورة مطبوعة وإلكترونية بحيث تشكل نتائج العمل والخبرات (تصدر باللغة الفرنسية ، والعربية ، والإنجليزية)

(3) المساهمة فى الحفاظ على التراث التقني القروي للمتوسط وإظهاره والتعريف به ، وإعادة تقديمه من قبل المؤسسات المعنية بحماية التراث المادى واللامادى.

(4) إنشاء أطلس متوسطى للثقافة المادية : يختص بالتقنيات والأدوات.

(5) تنظيم وإعداد الندوات مع تقديم الأدوات التى قد تساهم فى إثراء التجارب المتعددة للباحثين والخبراء المسئولين عن تطور الفكر والمعرفة.

(6) إعداد بنك معلومات للمواد المصورة (الفوتوغرافية والأفلام) بمشاركة خبراء (متخصصون فى التصوير – والإتنوفيديو)

(7) إنشاء متحف للتقنيات القروية يحفز الناس على صيانة تراثهم وهويتهم ويقوم بعرض هذه التقنيات ، وإظهار أهميتها فى تأصيل ثقافات المتوسط.

ولكونها نافذة على الثقافات المادية للمتوسط ، فإن الجمعية باشتراكها مع المعهد القومى للفنون والحرف ((Cnam قد أسست بهدف تبادل المعارف فى مجال التقنيات الثقافية . وتتألف من لجان متعددة تعتمد على أسماء نابهة من الباحثين والأساتذة وأصحاب الخبرة، الذين يمثلون القائمة الأساسية ويشكلون معاً البنية العاملة للجمعية من خلال الحوار وتبادل الرؤى الخاصة بكل منهم.

جغرافياً هم يمثلون المناطق الموجودة حول المتوسط ، حيث يكونون البرنامج الذى يعكس رؤية أهالى القرى وإعلامهم من الآن بكل الوسائل بدءاً من البريد العادى حتي الإنترنيت، وذلك قبل أن يلتقوا معاً من خلال اللّقاء الدّوري الذي سيقام كلّ سنتين. ومن ثم فإن تبادل الخبرات حول المتوسط على هذا النحو سيحدث انتشاراً سريعاً للأفكار والمعارف ، وبصفة خاصة لدى السواحل الجنوبية والشرقية منه.

والجمعية (ATERAM) تستقبل جميع استفساراتكم ورسائلكم على عنوانها بباريس :

43, Rue Linné – 75005 Paris
البريد الإلكترونى : nelal@free.fr